

TABOUS ET TRANSGRESSIONS SEXUELS DANS L'ŒUVRE DE
MICHEL TREMBLAY. UNE ÉTUDE PSYCHO-SOCIOCRITIQUE

MASHAL RIAZ
A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

FRENCH STUDIES
YORK UNIVERSITY
TORONTO, ONTARIO

August 2017
© Mashal Riaz, 2017

ABSTRACT

Michel Tremblay's work is unique in its particular attention attributed to sexual taboos. Homosexuals, transvestites, prostitutes and incestuous love dominate Tremblay's work and play multiple, complex and fascinating roles. Through a psycho-sociocritical analysis of a corpus of drama and fiction works, representing the topic of taboos and sexual transgressions between the years 40's to 90's of the 20th century, our aim was to first show the dominating presence and the symbolic impact of sexual taboos on the writer's imagination.

Before the Quiet Revolution, these taboos are omnipresent in Quebec and several of Tremblay's characters manifest this fact, facing identity, psychological and moral issues, related to their personal, family and private life. One could say that any sexual behavior, which deviates from the norm, becomes a taboo at that time. Yet, Tremblay dreams of a more egalitarian society, based on the feeling of love, tolerance and the respect for difference. He speaks openly, as one of the first in Quebec literature, of these very sensitive issues, at a time when Quebec enters into a phase of radical modernization.

Nevertheless, as a whole, the works studied, regardless of genres, belong to a tragic vein and the conflicts that are present there oscillate between rebellion and submission, transgression and acceptance. Our intention was to point out that vision of Tremblay's world is to a certain extent more exact and deeper than the representation conveyed about this period through political, historic and sociological speeches. It illustrates the difficult transition of traditional Quebec culture towards a modern society, with the issues concerning collective and individual values and the conflicts, or else the tragedies that it gave birth to.

RÉSUMÉ

L'œuvre de Michel Tremblay est unique par son attention accordée aux tabous sexuels. Les homosexuels, les travestis, les prostituées et les amours incestueux y sont nombreux et jouent des rôles complexes, multiples et fascinants. En menant une analyse psychosociocritique d'un corpus d'œuvres dramatiques et romanesques, représentatif de la question des transgressions et interdits sexuels, inscrite dans la période qui s'étend des années 40 jusqu'aux années 90 du 20^e siècle, nous nous sommes proposées d'abord de montrer la présence dominante et la portée symbolique des tabous sexuels dans l'imagination de cet écrivain.

Avant la Révolution tranquille, ces tabous sont en effet omniprésents au Québec et de nombreux personnages de Tremblay en témoignent, étant aux prises avec des problèmes identitaires, psychologiques et moraux, touchant à leur vie personnelle, intime et familiale. On peut dire que tout comportement sexuel qui dévie de la norme devient tabou à cette époque. Or, Tremblay rêve d'une société plus égalitaire, fondée sur le sentiment d'amour, la tolérance et le respect de la différence, et parle ouvertement, comme l'un des pionniers en littérature québécoise, de ces questions très délicates, au moment où le Québec entre dans une phase de modernisation radicale.

Il n'en reste pas moins que, dans l'ensemble, les œuvres étudiées, indépendamment des genres, s'inscrivent dans le registre tragique et les conflits présents oscillent entre la révolte et la soumission, la transgression et l'acceptation. Notre intention était de faire valoir que la vision du monde de Tremblay est dans une certaine mesure plus exacte et plus profonde que la représentation véhiculée au sujet de cette époque par les discours politique, historique et sociologique. Elle est exemplaire du passage difficile de la culture québécoise traditionnelle vers une socialité moderne, avec les remises en question des valeurs collectives et individuelles et les conflits, sinon les drames, que cela a générés.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de thèse, professeur Janusz Przychodzen, pour son soutien tout au long de ma recherche. Ses nombreuses observations, remarques et critiques m'ont fait avancer dans ma réflexion, m'ont permis d'approfondir mes recherches, de structurer et de formuler mes idées. Je lui en suis très reconnaissante, aussi bien pour ses conseils que pour sa patience.

Je remercie également professeure Marie-Christine Pioffet et professeur Guillaume Bernardi, qui ont généreusement accepté d'être membres du comité d'évaluation de cette thèse, pour leur écoute attentionnée et leurs conseils stimulants.

Un merci tout particulier va à professeure Dominique Scheffel-Dunand et professeure Marie-Hélène Larochelle, directrices successives des programmes des deuxième et troisième cycles en études françaises de l'Université York, qui m'ont aidée de manière professionnelle et encouragée à suivre toutes les règles et les exigences du programme. Merci aussi à Jacqueline Angoh, l'administratrice du programme pour sa disponibilité.

Cette thèse n'aurait pu être menée à bien sans l'appui de ma famille, je tiens à la remercier de tout mon cœur. J'adresse finalement mes remerciements à mes collègues et amies, Charlotte McDonald, Thilagavathy Sunassee-Thapermall, Yvonne Masso et Rukhama Halim pour leurs encouragements et leur soutien moral, surtout dans les moments difficiles. Merci à vous tous !

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
PROLOGUE	ix

INTRODUCTION

AU CONFLUENT DE L'ESTHÉTIQUE, DE LA PSYCHÉ ET DE L'HISTOIRE :

LES GRANDS INTERDITS	1
Contextes	1
Tabous et transgressions chez Michel Tremblay	3
Choix et justification du corpus	4
Hypothèse de recherche et résultats escomptés	8
L'état de la question	9
Structure, perspectives théoriques et intérêt du sujet	15

PARTIE I

DU CÔTÉ DE LA MÈRE : UNE DOMINANCE

CHAPITRE I

ENTRE DÉGUISEMENT ET CARICATURE. LE TRAVESTISSEMENT DE LA PULSION HOMOSEXUELLE 25

La genèse de l'homosexualité masculine28

Le travestissement, une variante de l'identité homosexuelle34

Les visages pathétiques des homosexuels travestis chez Michel Tremblay :
Hosanna et la Duchesse de Langeais35

Hosanna : grandeurs et misères d'un pervers polymorphe38

La Duchesse : à l'ombre d'une mère phallique49

CHAPITRE II

L'EXPRESSION DE L'OPPRESSION : LA LANGUE DES TRAVESTIS 61

Un double visage du tabou : entre injure et juron63

Transgressions langagières : une polyphonie à perte72

Un homme malgré lui	84
---------------------------	----

CHAPITRE III

LA NOUVELLE HOMOSEXUALITÉ : HOMOPARENTALITÉ ET FAMILLE RECOMPOSÉE	91
--	----

L'homosexualité comme défis de la conjugalité et de la biparentalité	94
--	----

La recherche de la norme : une famille sans nom	104
---	-----

Au-delà de l'identité homosexuelle ? Une famille de plus, une famille de moins	109
--	-----

CHAPITRE IV

« <i>QUI C'EST QUI EST PUTAIN SUR LA RUE SAINT-LAURENT ?</i> » LES CAS DE LOLA LEE ET DE CARMEN	125
--	-----

Une échappatoire	129
------------------------	-----

Une profession « rédemptée ».....	136
-----------------------------------	-----

Une impossible liberté	147
------------------------------	-----

PARTIE II

DU CÔTÉ DU PÈRE : UNE ABSENCE

CHAPITRE V

L'« HORREUR » D'UNE PASSION : DE L'INCESTE ADELPHIQUE	155
---	-----

Définir l'inceste : d'un mythe à la loi	155
---	-----

En littérature : l'essence d'un tabou culturel	168
La « faute » d'une transgression	173
L'histoire d'un « déplacement »	191
 <i>CHAPITRE VI</i>	
TEL FILS, TEL PÈRE. LES PHANTASMES DE L'INCESTE DANS <i>LE VRAI MONDE ?</i>	203
Quand le complexe d'Edipe rencontre celui d'Électre.	207
Une sublimation échouée	212
Le retour du refoulé	223
Les métamorphoses de la figure du père	228
 CONCLUSION	
TOTEM E(S)T TABOU	245
BIBLIOGRAPHIE	252

Tous les maux originent de la famille ou mieux encore du déséquilibre entretenu entre les sexes par toutes sortes de mythes et de tabous, tous relatifs à la sexualité et à la religion.

Françoise Loranger

Je tiens à avoir des réactions chez les gens. Au fond, je suis là pour faire peur au monde. Je mets le doigt sur certains bobos, je fais éclater des bubons. Pourquoi? Parce que j'adore des sujets que l'on nomme « tabous ». Comme le droit à la marginalité.

Michel Tremblay

INTRODUCTION

AU CONFLUENT DE L'ESTHÉTIQUE, DE LA PSYCHÉ ET DE L'HISTOIRE : LES GRANDS INTERDITS

Axée sur la problématique de l'homosexualité, de la prostitution et de l'inceste dans l'œuvre de Michel Tremblay, notre étude a pour objectif principal de mettre en lumière, surtout par le recours à la psychanalyse, à la sociocritique et, dans une moindre mesure, à la sémiotique théâtrale, des mécanismes de représentation dans des ouvrages dramatiques et romanesques choisis pour illustrer, dans une perspective littéraire, la genèse, la transgression et la portée symbolique des tabous sexuels. Tout en tenant compte de la dimension et de la valeur intrinsèques de ces textes, nous établissons aussi des liens implicites et explicites entre ce corpus et les tabous sexuels au Québec pendant la période qui s'étend des années quarante jusqu'à l'époque contemporaine pour montrer que chaque tabou étudié possède sa nature propre, sa portée et son degré d'acceptation sociale différents. Ce qui les relie dans ce contexte, c'est leur caractère moralement complexe et leur nature controversée du point de vue de la norme sociale.

Contextes

Avant la Révolution tranquille, c'est chose connue, les tabous étaient dominants au Québec. En ce qui concerne l'homosexualité, la condamnation se faisait par une attaque directe d'une sexualité considérée moralement vicieuse, à cause de son caractère

intrinsèquement non-procréatif¹, voire « dégénéré », sans tenir compte du fait que, comme on le sait aujourd'hui, cette orientation s'explique avant tout par une pluralité des facteurs qui n'en font qu'un style de vie à part, n'ayant en réalité rien de contestataire. La situation n'était pas la même concernant la prostitution et l'inceste. Depuis le 19^e siècle, la prostitution, de plus en plus fréquente dans la société moderne, est régulièrement discréditée, condamnée. Les tenants de l'anthropométrie criminelle peignent les femmes publiques comme des êtres biologiquement dégénérés, les adeptes de la criminologie psychiatrisante les présentent comme des débiles mentales, tandis que les défenseurs de certaines approches sociologiques, tel le fonctionnalisme, les réduisent au rôle de services publics². Aujourd'hui, au Québec, comme dans le reste du Canada, échanger le sexe pour l'argent n'est pas illégal (et cela n'a jamais été illégal), mais l'interdiction des activités qui entourent la prostitution la rend punissable par le *Code criminel*. Quant à l'interdit de l'inceste, on sait depuis Freud³ et Lévi-Strauss qu'il est universel et se double d'une obligation de l'échange dont le premier commandement est, pour l'homme, de prendre femme en dehors de la famille. Au Canada, le *Code criminel* précise : « Comme un inceste quiconque, sachant qu'une autre personne est, par les liens du sang, son père ou sa mère, son enfant, son frère, sa sœur, son grand-père ou sa mère, son enfant, son frère, sa sœur, son grand-père, sa grand-mère, son petit-fils ou sa petite-fille, selon le cas, des rapports sexuels avec cette personne ⁴ ». Le coupable de l'inceste peut être emprisonné jusqu'à une

¹ Pierre Hurteau, *Homosexualité, religion et droit au Québec. Une approche historique*, thèse pour l'obtention du Ph.D, Université Concordia, 1991, p. 109.

² Danielle Lacasse, *La Prostitution féminine à Montréal (1945-1970)*, Montréal, Boréal, 1994, p. 18-19.

³ L'Article 155 du *Code criminel* interdit l'inceste entre les personnes liées par le sang.

⁴ Indragandhi Balassoupramaniane, « La répression de l'inceste », Barreau du Québec, [<http://barreau.qc.ca/pdf/journal/vol34/no8/droitcompare.html>], consulté le 5 mai 2017.

période maximum de 14 ans. Mais, un inceste n'égal pas un autre. L'inceste envers les enfants est particulièrement mal vu, car il se double de la pédophilie. Il est proscrit au Québec par deux lois : la *Loi sur la protection de la jeunesse*, qui relève de la compétence provinciale et le Code criminel, qui relève de la compétence fédérale⁵.

Tabous et transgressions chez Michel Tremblay

Michel Tremblay a fait de la transgression le principe moteur de son œuvre. On le voit aussi bien sur le plan des codes moraux, religieux que des codes linguistiques, esthétiques et poétiques. L'écrivain renoue à sa manière avec l'esprit subversif de son époque pour faire la promotion d'une autre forme de liberté, celle d'aimer, de désirer. Il le fait jusqu'au point de repenser le concept de famille et les principes de vie en communauté dans leur essence.

Le plus souvent, chez Tremblay, la question du tabou est reliée à la sexualité et à la religion, la sexualité étant considérée avant la Révolution tranquille, même dans le cadre du mariage, comme *un péché*. À cette époque, la religion conditionne en effet les comportements des personnages, influence leurs jugements et en même temps détermine les choix de leurs actions. L'écrivain propose un nouveau regard sur cette situation pour transformer les mentalités. Les rebelles se font, chez lui, de plus en plus nombreux et en surgit tranquillement une nouvelle société. Mais, malgré sa charge positive, le rapport entre

⁵ Lise Julien et Isabelle Saint-Martin, *L'Inceste envers les filles : état de la situation*, Bibliothèque nationale du Québec, 1995, p. 69, [<https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/linceste-envers-les-filles-etat-de-la-situation.pdf>], consulté le 5 mai 2017.

le tabou et la transgression reste complexe chez Tremblay dans la mesure où, dans la transgression, il y a un prix à payer. De nombreux personnages, après avoir tenté de désobéir à l'ordre social et moral établi, optent pour le monde de l'évasion, dans lequel ils n'ont plus à craindre les revers. C'est une réalité qui transforme souvent le drame en tragédie : pour la majorité des personnages de Michel Tremblay, la seule issue de la révolte est la mort.

Choix et justification du corpus

L'œuvre de Michel Tremblay est imposante par sa richesse thématique. Elle se compose de plusieurs volets qui obligent à faire des choix. Nous proposons, en premier lieu, d'examiner les œuvres qui thématisent la sexualité en l'abordant de manière directe par la transgression de divers tabous et interdits. Comme nous l'avons déjà mentionné, la période historique couverte par le corpus s'étend des années 1940 jusqu'à la fin des années 1990⁶. Ce corpus primaire se compose aussi bien de pièces de théâtre que de romans et de chroniques.

Au cœur de la sélection théâtrale se trouvent les œuvres qui font partie du *Cycle des Belles-Sœurs* et d'autres pièces de théâtre qui traitent du thème des tabous de façon approfondie et continue⁷. Les œuvres faisant partie de ce corpus représentent un type semblable de discours, qui, bien que nuancé, renvoie essentiellement à des situations reliées

⁶ Il s'agit du temps de l'action, les ouvrages écrits entre 1965 et 2009.

⁷ *Demain matin. Montréal m'attend* (1970), *Hosanna* (1973), *La Duchesse de Langeais* (1973), *Bonjour, là, bonjour* (1974), *Sainte-Carmen de la Main* (1976), *Les Anciennes Odeurs* (1981), *Le vrai monde ?* (1987), *La Maison suspendue* (1990).

aux contestations difficiles de la tradition. Plusieurs pièces de théâtre qui font partie de ce corpus ont attiré l'attention du public et de la critique par ses aspects controversés. Ici, il faut d'abord mentionner trois textes : *Demain matin, Montréal m'attend* (1970), pièce de théâtre qui, en explorant un milieu homosexuel et celui des travestis et des prostituées (sujet encore tabou il y a quelques années avant la publication de l'œuvre), aborde la question de la négation de la tradition et de l'espoir de la réussite personnelle, à travers les déboires d'une chanteuse-danseuse; *Hosanna* (1973), une autre pièce de théâtre où Michel Tremblay décrit la condition difficile des homosexuels, confrontés à l'intolérance : le personnage éponyme suit une évolution vers le travestissement après une enfance vécue dans la honte et l'isolement dans son village natal; et *la Duchesse de Langeais* (1973), qui représente le milieu des travestis à travers la figure d'une « vieille pédale d'une soixante d'années⁸ », vivant dans l'aliénation du début jusqu'à la fin de l'œuvre.

À part ces trois œuvres, nous nous référerons dans notre analyse, mais de manière ponctuelle, à d'autres pièces de théâtre de Michel Tremblay. D'abord, *Saint Carmen de la Main* (1975) dont l'action est située dans le *Red Light* montréalais. Cette pièce exprime le mieux, à notre sens, la volonté de changement à tout prix dont témoignent certains personnages de Tremblay. Carmen, un de ses personnages principaux, refuse tout déterminisme, combat le fatalisme et le défaitisme de ses parents au nom de l'esprit de liberté, de maturité et de responsabilité. Puis, *Le vrai monde ?* (1986) où les « faits » se voient nécessairement transposés sur le plan de la métafiction, parce qu'il est interdit d'en parler ouvertement dans la réalité propre des personnages. Suivi de *Bonjour là, bonjour*

⁸ Michel Tremblay, *La Duchesse de Langeais*, précédée d'*Hosanna*, Montréal, Leméac, 1984, p. 81.

(1974) qui traite d'une relation incestueuse entre un frère et une sœur. Enfin *Les Anciennes Odeurs* (1981) et *La Maison suspendue* (1990) dans lesquelles l'auteur porte un regard de sociologue sur le monde gay d'aujourd'hui.

En ce qui concerne la prose, notre attention portera essentiellement sur les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*⁹ (2000). En 1979, Michel Tremblay fait paraître *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978), premier tome d'une série d'ouvrages qui témoigne de l'élaboration d'un vaste projet rétrospectif. En décrivant les conditions de vie dans un monde secoué par une crise religieuse et sociale, les *Chroniques* rendent compte du tragique d'une époque, en attente du renouvellement de ses valeurs. Chose importante, cette série romanesque, selon l'auteur lui-même, a été conçue pour « faire une genèse de [s]on théâtre ¹⁰», ce qui nous autorise d'autant plus à l'ajouter à notre corpus. Les liens entre les deux corpus, malgré leur générique, sont étroits. Tremblay a par ailleurs affirmé que l'époque des romans constituant les *Chroniques* se situe immédiatement avant celle des *Belles-Sœurs*¹¹. Il s'agit en fait « d'un projet qui inverse les rapports temporels ordinaires à la narration, puisqu'il est organisé à la fois comme un flash-back et comme une justification ¹² ».

⁹ *Un objet de beauté* (1997), *Le Premier Quartier de la lune* (1989), *Des Nouvelles d'Édouard* (1984), *La Duchesse et le Roturier* (1982), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980), *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978).

¹⁰ Donald Smith, « Michel Tremblay et la mémoire collective », *Lettres québécoises*, n° 23, automne 81, p. 55.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dominique Lafon, « Généalogie des univers dramatique et romanesque », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 312.

Pour le corpus romanesque, nous avons d'abord choisi *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978). Compte tenu de la sévérité de la société à l'époque, les tabous associés à l'homosexualité, au travestissement et à la prostitution y sont fréquents. L'inceste est abordé de manière directe, mais son étendue est plus large dans la mesure où il existe aussi dans le refoulé. Dans cette œuvre, les personnages s'opposent aux exigences morales de la société en cherchant du plaisir illicite et clandestin. Ils sont confrontés à l'ignorance et l'intolérance d'une société à mentalité rurale, dominée par l'envie, l'hypocrisie et la culpabilité. Les femmes contribuent à perpétuer cette situation en se soumettant à une autocensure. Sur ce plan, Tremblay montre aussi l'échec de l'institution scolaire qui transforme des petites filles, notamment Thérèse, Pierrette et Simone, en prostituées.

À part cette œuvre, nous allons aussi étudier les romans *Le Cœur découvert* (1986) et *Le Cœur éclaté* (1993) faisant partie du *Gay Savoir*¹³. Dans *Le Cœur découvert*, publié au milieu des années 1980, on voit une lumière d'espoir : la naissance d'une histoire sentimentale entre deux hommes qui s'engagent dans l'aventure de la paternité homosexuelle.

On sent dans cette œuvre que l'auteur veut contribuer à une transformation sociale importante. Mais *Le Cœur éclaté*, s'il en est la suite directe, en représente aussi l'envers. Alors que le portrait du couple et de la famille recomposée domine dans le premier *Cœur*, Tremblay se sent obligé de décrire dans le second *Cœur* la crise et même la dissolution des valeurs fondatrices du roman précédent. *Le Cœur éclaté* apporte les désillusions à la vie

¹³ Michel Tremblay, *Le Cœur découvert* (1986), *Le Cœur éclaté* (1993), dans *Le Gay Savoir*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2005.

rêvée et détruit ce qu'il y avait d'espoir et d'optimisme dans le récit précédent. Les deux *Cœurs* proposent un témoignage complet en décrivant le mode de vie, parfois dramatique, des communautés homosexuelles. Ensemble, ces deux œuvres s'attachent à mettre en scène des familles homosexuelles recomposées qui essaient de s'insérer dans les nouvelles structures sociales tout en subissant les effets de leur rigidité et des résidus des anciens modèles.

Hypothèse de recherche et résultats escomptés

Au Québec, les dramaturges et les romanciers ont grandement contribué à l'émancipation sociale, à faire tomber les préjugés liés à l'homosexualité, à la féminité, aux affrontements et aux interdits sociaux. Les pièces de théâtre et les romans de Michel Tremblay abordent souvent de tels sujets pour ouvrir un espace de discussion fertile dans la perspective des changements radicaux que le Québec a vécus pendant la Révolution tranquille tout en voulant en donner une image idéologiquement positive. Tremblay contredit cet optimisme, en offrant une image plus réaliste de la société de l'époque.

Plus encore, si on admet que l'homosexualité, la prostitution et l'inceste sont des comportements considérés comme hors norme dans la société traditionnelle, ils représentent aussi des zones particulièrement intéressantes à étudier dans la situation de changements sociaux radicaux, car ils correspondent à la dérégulation des critères moraux

que Durkheim a taxée d'anomie¹⁴. Nous verrons comment Tremblay, par sa création, met en scène un espace de dialogue où éclosent de nouvelles identités individuelles, familiales et sociales. Il reste à déterminer dans quelle mesure l'écrivain, d'une part, en faisant d'une certaine manière la promotion des comportements controversés — ne serait-ce qu'en appelant à leur acceptation —, tend à montrer, d'autre part, sous la forme d'un paradoxe qui mérite d'être exploré, les mêmes comportements comme un héritage on ne peut plus négatif et lourd d'un passé stigmatisé par un modèle social oppressif, violent et intolérant.

L'état de la question

Nous avons d'abord choisi les études critiques qui abordent directement la question des tabous sexuels chez Tremblay. Nous présentons ici les principales monographies, mais dans nos analyses nous nous référons également à plusieurs articles qui traitent de la question. Ces études ont ceci d'intéressant qu'elles analysent, d'une part, les expériences de transgressions des interdits et, d'autre part, rendent bien compte de la complexité des révoltes des personnages contre les idéologies et les normes dominantes. La plupart des études retenues proposent des approches psychanalytiques et psychologiques, tandis que les autres abordent l'œuvre de Tremblay dans une perspective soit sociologique/sociocritique, soit esthétique.

¹⁴ Durkheim cité par Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 20.

D'abord, dans *Le Bonheur aujourd'hui, une lecture éthique de quelques œuvres théâtrales de Michel Tremblay*¹⁵, Claire Lecoupe, se focalisant sur *Le vrai monde ?* (1987), *Albertine en cinq temps*, (1984), *Bonjour là, bonjour*, (1974) et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, (1970), démontre comment chez Tremblay le besoin de briser les tabous, de faire parler des gens opprimés est déterminant. Michel Tremblay se montre en effet très sensible aux conventions qui emprisonnent l'agir humain. À ce titre, les interdits ont un impact majeur sur le caractère moral des choix individuels et des rôles sociaux. C. Lecoupe propose une lecture éthique des normes à suivre par les individus. Selon elle, dans le monde ambiant des personnages de Tremblay, les vertus sont réduites à l'état de conventions et les individus ne peuvent contribuer à la vie familiale et sociale autrement qu'en obéissant aux règles et aux rôles qui leur ont été imposés.

Trois études d'inspiration psychanalytique ont surtout retenu notre attention : *Le Comportement marginal dans les Chroniques du Plateau-Mont-Royal*¹⁶ de Peter V. Pitt, *L'Émergence de l'individualité dans les romans de Michel Tremblay*¹⁷ de Claude Morin, et *Les Limites du réalisme dans l'œuvre de Michel Tremblay*¹⁸ de Marie-Reine Zikri-Meyer.

¹⁵ Claire Lecoupe, *Le Bonheur aujourd'hui. Une lecture éthique de quelques œuvres théâtrales de Michel Tremblay*, M.A., Université Laurentienne, 1997.

¹⁶ Peter V. Pitt, *Le Comportement marginal dans les Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, M.A., Université McGill, 1991.

¹⁷ Claude Morin, *L'Émergence de l'individualité dans les romans de Michel Tremblay*, M.A., Université McGill, 1991.

¹⁸ Marie-Reine Zikri-Meyer, *Les Limites du réalisme dans l'œuvre de Michel Tremblay*, M. A., Université McGill, 1982.

Peter V. Pitt, en s'inspirant de la lecture des œuvres de C. G. Jung, a analysé certains archétypes dominants chez Tremblay, notamment celui de la mère, et a noté l'absence significative de la figure du père et de son influence positive sur la famille. Pitt observe aussi dans les œuvres étudiées la répression constante des émotions menant à des phénomènes divers comme l'homosexualité et le travestissement, mais aussi à l'alcoolisme, à la violence physique et sexuelle, etc. En rapprochant les archétypes étudiés de la condition d'une société confrontée à la complexité des changements radicaux, Pitt montre comment l'Église, en tant qu'institution autoritaire, de concert avec les écoles primaires (confessionnelles), aliène les enfants de leurs familles sans leur offrir le substitut du bien-être ou, du moins, de l'espoir. Dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Pitt a aussi étudié le phénomène du fils « manqué », en tant que conséquence de l'absence du père.

De son côté, Claude Morin se donne pour objet d'étudier les quatre premiers romans de Tremblay : *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, *Thérèse*, *Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*, *La Duchesse et le Roturier* et *Des nouvelles d'Édouard* dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Inspirée aussi de la théorie de Carl G. Jung, son étude illustre l'importance de la composante psychique dans l'émergence de l'individualité chez les personnages. Comme le corps au cours de la vie, la conscience individuelle passe par de grands changements. Morin a montré que cette question évolue dans les trois premiers romans et que l'on peut l'observer au niveau de l'activité psychique des personnages, véhiculée surtout par de nombreux monologues introspectifs et des réflexions. Si dialogue il y a dans ces œuvres, c'est dans le rapport entre conscience et inconscience d'où émerge une structure psychique. « Le journal d'Édouard » dans *Des nouvelles d'Édouard* est à ce

titre exemplaire, car on y observe, à travers l'expérience d'un voyage personnel, un dialogue plus ou moins continu entre l'ego et le for intérieur, un véritable exercice de synthèse et de libération personnelle.

*Les Limites du réalisme dans l'œuvre de Michel Tremblay*¹⁹ de Marie-Reine Zikri-Meyer propose une étude psychanalytique de l'œuvre de Michel Tremblay pour donner une vision différente de l'aliénation socio-économique des habitants de l'est de Montréal. L'homosexualité y occupe le premier rang en prenant le plus souvent la forme du conflit d'identité et celle de l'ambiguïté sexuelle : l'image négative que les homosexuels ont d'eux-mêmes, le dégoût de leur propre corps sont souvent le résultat des abus psychologiques et sexuels dont ils souffrent. Il est à noter que, dans ce contexte, la sexualité est presque toujours entachée de honte, de culpabilité et de ridicule. Zikri-Meyer note aussi l'omniprésence du thème de l'inceste dans l'œuvre de Tremblay. Prolongement d'une sexualité problématique, il se manifeste sous des formes variées et complexes, celle de l'amour d'un père pour sa fille, d'une mère pour son fils, d'un frère pour sa sœur et vice versa. Il est des fois clairement déclaré, mais, la plupart du temps, il demeure camouflé.

Dans une perspective plus générale, *Le Personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay*²⁰, une étude de Lorraine Gouin, analyse l'évolution des attitudes physiques et psychologiques des personnages masculins en fonction du milieu physique et du contexte

¹⁹ Marie-Reine Zikri-Meyer, *op. cit.*

²⁰ Lorraine Gouin, *Le Personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay*, thèse pour l'obtention du Ph.D., Université McGill, 1995.

socio-historique, dans plusieurs œuvres théâtrales, des *Belles-Sœurs* (1968) à *Marcel poursuivi par les chiens* (1992). Gouin démontre que l'homme occupe dans cette écriture une place importante en dépit des apparences et des affirmations de l'auteur qui suggère le contraire. Mais, il faut le dire, les hommes dans l'œuvre de Tremblay sont avant tout des maris frustrés, des hommes impuissants et absents. Plus tard, émergent lentement de nouveaux types de personnages, des hommes « nouveaux » qui prennent la parole et s'affirment dans leur sexualité controversée, bien qu'ils sont encore marginaux dans leur condition sociale. C'est que leur existence est encore blessée par le manque d'amour de soi et de l'autre, par l'impuissance et la dépossession. L'objectif de Gouin est donc de proposer une compréhension approfondie des personnages sous l'angle des traits tant physiques que psychologiques, doublé d'une description du contexte dans lequel ils évoluent. Il en ressort que l'œuvre de Michel Tremblay est intimement liée à la quête d'identité, celle-ci impliquant à la fois la connaissance des origines et la conscience de l'identité sexuelle. Les personnages masculins chez Tremblay, par leur sentiment d'infériorité et de médiocrité, s'accordent avec la vision pessimiste de l'auteur dans la mesure où leur frustration mène souvent à la violence et n'est autre chose qu'un constat d'impuissance.

Du point de vue esthétique, un ouvrage à noter : *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice* ²¹ de Marie-Beatrice Samzun. Cette étude explore la question de l'art comme un moyen de survie et une seule échappatoire aux frustrations et aux échecs subis par les personnages dans une triste réalité. En partant du romanesque, en passant par

²¹ Marie-Beatrice Samzun, *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice ?* thèse pour l'obtention du Ph.D., Université de Montagne Bordeaux III, 1998.

l'autobiographique, Samzun fait voir comment, chez Tremblay, l'esthétique en soi est devenue un instrument libérateur. On sait que l'auteur participe à l'émancipation collective déjà par ses choix controversés dans son écriture. Selon Samzun, l'emploi du joul dans l'œuvre de Tremblay répond à un désir d'authenticité par laquelle passe la reconnaissance par l'Autre. Samzun remarque aussi que si l'œuvre de Tremblay abonde en tant de références artistiques au point de devenir baroque, c'est parce qu'autrefois, adolescent en mal d'enfance, l'écrivain s'est sans discernement abreuvé aux œuvres sources de la littérature américaine comme Tennessee Williams et Edgar Allan Poe. L'art est présent dans l'œuvre de Tremblay sous plusieurs formes : roman, cinéma, théâtre, télévision, etc. Il y joue un grand rôle, à la fois comme un moyen de révolte individuelle et collective pour rire du destin, nier la réalité et rêver d'un meilleur futur. Il accomplit de cette manière un rôle curatif et libérateur des passions, se rapprochant de la vision du théâtre antique, de la fameuse catharsis décrite par Aristote.

Ces études sont importantes parce qu'elles abordent directement les expériences des tabous en proposant des perspectives variées. Que ce soit une approche archétypale inspirée de Carl Jung (Peter V. Pitt, Claude Morin, Marie-Reine Zikri-Meyer), socio-éthique (Claire Lecoupe) ou esthétique (Marie-Beatrice Samzun, Lorraine Gouin), elles permettent de comprendre le degré de la révolte qui anime les personnages de Tremblay contre la société et de saisir tout le poids des interdits sur leur existence. Bien que liées directement au sujet de cette thèse, ces analyses n'explorent pas toutefois en profondeur le lien entre les trois grands tabous et la portée de leurs effets sur l'individu qui leur fait face. Les œuvres incontournables dans ce contexte, comme *le Cœur découvert* et *le Cœur éclaté*,

ne sont pas analysées d'une façon approfondie. Enfin, l'étude de la prostitution, qui est un thème majeur chez Tremblay, n'est pas approfondie.

Structure, perspectives théoriques et intérêt du sujet

Comme notre analyse propose d'explorer la question des tabous sexuels, relative à la société québécoise, à travers un corpus d'œuvres de fiction, nous voulons en premier lieu évaluer les grands types de tabous dans une perspective socio-historique, pour donner au lecteur l'occasion de se faire une idée sur leurs causes, leur apparition, leur étendue et leur évolution. C'est par la suite, après ces présentations et ces explorations générales, situées au début de chaque chapitre, que nous nous attaquons à notre problématique dans une perspective littéraire. Ainsi, trois grandes sections, parallèles et différentes à la fois, structurent notre thèse : l'homosexualité (chapitres I-III), la prostitution (chapitre IV) et l'inceste (chapitres V-VI).

Dans nos analyses, nous nous sommes inspirée de la démarche sociocritique, révélatrice, à notre sens, des valeurs qui transforment les paradigmes culturels dans tous les domaines du social. Si toute société se définit largement à partir de la pluralité des discours qu'elle affronte, absorbe et produit, la fiction incorpore ces représentations du social et devient un carrefour de médiations où divers discours et savoirs se rencontrent, négocient entre eux. Comme l'affirme Claude Duchet dans *Sociocritique* (1979), une telle démarche a pour objet prioritaire la lecture *interne* du texte en cherchant à lui restituer sa « socialité ». En explorant la question de la socialité dans la littérature, cette méthode cherche à relever ce qui oblige le lecteur à « sortir du texte tout en lui permettant de rester

dedans²² ». Nous avons aussi recours aux acquis de la théorie psychanalytique freudienne pour saisir mieux l'aspect sexuel (pulsionnel) – présent dans les œuvres choisies. Et certains éléments retenus de la sémiologie théâtrale nous ont permis de respecter dans nos études la spécificité générique des corpus choisis. Certains éléments retenus de la sémiologie théâtrale nous ont, enfin, permis de respecter la spécificité générique des corpus choisis.

La perspective sociologique adoptée par Iouri Lotman constitue le point de départ pour la nôtre. Selon Lotman, dans bien des cas, un livre est véritablement un fait de connaissance et il est faux de prétendre que l'écrivain ne peut apporter des renseignements valables à l'égal du journaliste ou de l'historien. Le talent de l'écrivain permet de rendre l'atmosphère d'un événement, d'une époque, de saisir une réalité qui échappe à la froide et plate objectivité des rapports: « l'art est le moyen le plus économique et le plus dense pour conserver et transmettre une information.²³ »

Comme un texte littéraire réagit nécessairement aux problèmes sociaux et historiques, il est tout à fait naturel de vouloir expliquer la littérature dans un contexte plus large. Déjà Talcott Parsons (1902-1979), qui a inspiré les travaux de Paul Zima, cherchait à démontrer que le système social est un ensemble de sous-systèmes dont chacun reproduit la structure de la totalité englobante. Selon Renée Balibar et Jacques Dubois, l'écriture littéraire est inséparable de son fonctionnement dans l'institution scolaire qui fait à son tour partie des appareils idéologiques d'État. Il va de soi donc que les problèmes de la littérature

²² Ruth Amosy, « Entretien avec Claude Duchet », *Littérature*, n° 140, *Sociocritique et analyse de discours*, décembre 2005, p. 126.

²³ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 55.

et de l'écriture ne sauraient être traités au niveau individuel, mais qu'ils relèvent de la *conscience collective*.

Aussi d'après Goldmann, un autre sociologue de la littérature, l'œuvre de fiction n'est pas le produit d'un auteur en tant qu'individu, mais révèle des intérêts et des valeurs sociales d'un groupe ou même d'une classe. Ce n'est que dans une « grande » œuvre, dit Goldman, que la conscience d'un groupe social est structurée d'une telle façon qu'elle fait apparaître une « vision du monde » : une totalité significative de valeurs et de normes. À l'état latent dans l'œuvre, elle est analysée et reconstruite par le sociologue de la littérature²⁴. Mais loin d'exprimer une idéologie cohérente, le texte dévoile, malgré lui et malgré les intentions de l'auteur, les contradictions idéologiques qu'il est impossible de résoudre dans la réalité sociale. Il ne représente pas l'idéologie, mais *l'expose* en faisant apparaître ses contradictions et ses lacunes²⁵.

Jan Mukařovský, philosophe et sémiologue, a modifié et complexifié cette perspective en ouvrant la voie à la théorie de la *réception littéraire*. Dans cette perspective, le texte littéraire est pris comme un « artefact », comme un « symbole matériel » et il est comparable au signifiant de Saussure. C'est un signe multiple et par conséquent interprétable « concrétisable ²⁶ ». Conscient du caractère polysémique du texte littéraire, Mukařovský se garde, à la différence de Goldman, de réduire le texte à un système de signifiés univoque : à un « équivalent idéologique » ou à une « vision du monde ». Il part de l'idée fondamentale (reprise plus tard par l'esthétique de la réception) que le texte

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

littéraire ne saurait être identifié avec une de ses interprétations²⁷. Bien que la lecture d'une œuvre soit presque toujours individuelle, elle est cependant inséparable du système normatif de la collectivité ou des collectivités auxquelles appartient l'individu. Il n'en reste pas moins que pour Mukařovský la littérature par son innovation, en contestant et transgressant la norme établie, évolue en transformant les valeurs. « Le texte contribue » écrivent Angenot et Robin, « à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identité (d'identification), à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale ²⁸».

Pour établir des rapports entre le texte (littéraire) et son contexte social immédiat, il convient de représenter l'univers social comme un ensemble de *langages collectifs* qui apparaissent, sous des formes différentes, dans les structures sémantiques et narratives de la fiction. Déjà les formalistes avaient attiré l'attention sur la possibilité et même la nécessité de décrire le rapport entre la littérature et la société sur le plan linguistique. Il est donc naturel de situer le texte littéraire dans une situation sociolinguistique particulière, telle qu'elle a été vécue par l'auteur et son groupe social. Il est clair aussi que, dans cette situation, certains sociolectes et discours deviennent plus importants que d'autres pour la structure d'un roman ou d'un drame. En général, il importe de montrer comment l'absorption intertextuelle de sociolectes et de discours donne naissance à une structure littéraire particulière, et rendre compte ainsi de la spécificité d'un tel texte littéraire par rapport

²⁷ cité par Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 201-225.

²⁸ Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, n° 1, juillet 1985, p. 53.

aux formes discursives auxquelles il a réagi en les absorbant, en les transformant, en les parodiant, etc.

Déjà en 1979, Claude Duchet parlait « *d'une sociologie de l'écriture, collective et individuelle, et d'une poétique de la socialité.* ²⁹» Selon Duchet, c'est parce que le texte littéraire est langage et travaille sur le langage qu'il dit le social. Il ne le fait pas seulement à partir de sa thématique, mais aussi à travers ses façons de dire, de moduler le discours social, d'orienter le regard du lecteur sur le réel. Recherchant la dimension sociale au cœur même de l'écriture, la démarche sociocritique s'engage à découvrir ce que les textes nous révèlent de la société passée et présente, même lorsqu'ils se refusent à en traiter explicitement³⁰.

On voit donc ce qui fait la force de la sociocritique. Elle porte un projet fondamental, celui de montrer que le social n'est pas une réalité externe que le discours s'efforce de miner, mais un élément intrinsèque du discours qui se manifeste dans le lexique, le maniement du discours social et la mise en forme esthétique. Alain Vaillant souligne aussi l'importance des pratiques discursives définies dans l'espace social³¹. Le texte n'est plus un isolat, mais un élément d'un ensemble se soumettant à des normes communes, même si chaque élément cherche aussi à se distinguer de l'ensemble : la façon dont un texte actualise les potentialités de la formule, dont il incarne ses lieux et ses personnages, ou dont il les déplace et en assure la variation, marque sa particularité. Chaque

²⁹ Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Farand Nathan, Paris, 1979, p. 4.

³⁰ Ruth Amossy, « 'La socialité' du texte littéraire. De la sociocritique à l'analyse du discours : L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », dans Anthony Glinoe (dir), *Carrefours de la sociocritique*, Toronto, les Éditions Trintexte, 2009, 227 p.

³¹ Alain Vaillant, « De la sociocritique à la poétique historique », dans Anthony Glinoe (dir), *op. cit.* p. 81-98.

texte agit ainsi comme une fonction qui fixe des variables et obtient une valeur précise³². Le texte est produit, puis, interprété, réinterprété et, à nouveau, réinterprété, et encore, et encore. Il est exactement cette occasion d'un voyage sémiotique dont chaque étape marque une nouvelle péripétie signifiante³³.

Comme le note Pierre Bourdieu dans *Un art moyen*³⁴: « [...] les sujets ne détiennent pas toute la signification de leurs comportements comme donnée immédiate de la conscience et [...] leurs comportements enferment toujours plus de sens qu'ils ne le savent et ne le veulent ³⁵». Au-delà du champ de visibilité sociale, proprement dit, s'étend une projection intériorisée, mais non consciente des relations extérieures au sujet parlant qui s'inscrivent dans le vécu sous la forme de pratiques langagières, gestuelles et, plus largement, sociales. En faisant travailler dans l'écriture des systèmes sémiotiques qui sont les vecteurs de ces relations objectives non conscientes qui structurent le vécu, le scripteur dit toujours plus qu'il ne comprend et qu'il ne saisit³⁶. Il est possible pour l'auteur de faire dire au texte le plus de choses possibles implicitement qu'il ne dit pas explicitement. Pour les œuvres littéraires, c'est important de mettre en relation le texte et le hors-texte. C'est sur ce plan que nous voyons une possibilité ouverte de joindre la sociologie/sociocritique de la littérature à la psychanalyse. Dans l'œuvre de Michel Tremblay, ce n'est qu'en révélant la fonction textuelle du désir interdit qu'on parviendra, selon nous, à faire ressortir sa fondamentale socialité.

³² Jean-Pierre Esquenazi, « Vers une sociologie du texte ? », dans Anthony Glinoe (dir), *ibid.*, p. 99-114.

³³ *Ibid.*

³⁴ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

³⁵ cité par Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 201-225.

³⁶ Edmond Cros, *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris, Éditions sociales, 1983, p. 1-24.

L'originalité de notre approche, sur le plan théorique et conceptuel, est donc de joindre la sociocritique et la psychanalyse. Cette nouveauté est dictée par la spécificité de l'écriture de Tremblay et par la nature de notre problématique. L'interdit est au cœur du procès de socialité, comme la première des forces qui instaure l'ordre symbolique ou « culturel », en obligeant chaque individu à se situer dans la structure, familiale d'abord, sociale ensuite, et à reconnaître les autres comme autres par la place qu'ils y occupent³⁷. Lorsqu'un tabou est transgressé, la collectivité applique des sanctions qui ont une fonction exemplaire et symbolique. La société s'affirme ainsi à travers les sanctions appliquées en son nom à l'égard des individus qui ne respectent pas ses normes. C'est ce qui permet à Durkheim de dire que la punition a souvent une fonction rituelle qui renforce la solidarité à l'intérieur d'un groupe.

Mais dans nos analyses de la perspective psychanalytique, nous prônons un retour à Freud, que nous préférons à C. Jung, que nous jugeons trop abstrait (universel) pour notre problématique, dans la mesure où le problème de l'interdit et celui de la culpabilité demeurent vitaux chez ce théoricien de l'inconscient³⁸. Plus encore, Freud fait de la transgression de l'interdit une principale force de la contestation de la loi sociale. Ici, il s'oppose aux points de vue socialisant des interdits d'un Lévi-Strauss et d'un Durkheim, qui restent quand même importants pour notre approche. Pour Lévi-Strauss, par exemple, concernant l'inceste, il ne s'agit pas d'une prohibition, mais de l'exogamie, soit d'une théorie de l'alliance de mariage où la société se pose en valeur supérieure.

³⁷ Françoise Gaillard, « Au nom de la Loi. Lacan, Althusser et l'idéologie », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Farand Nathan, 1979, p. 11-24.

³⁸ Pierre David, *Psychanalyse et famille*, Paris, *Armand-Colin*, 1976, p. 51-53.

Nous adoptons, occasionnellement, face au problème de l'inceste, la position de Lacan. D'abord, pour ce dernier, l'Œdipe marque l'entrée du désir dans l'ordre symbolique. On délaisse ainsi le côté biologique de la psychanalyse, qui dans le contexte de l'analyse littéraire est en réalité de peu d'utilité. Lacan souligne aussi l'importance du fait que, entre les traits mnésiques d'une expérience passée et leurs représentations-mots, relatives à la conscience, intervient un processus de traduction. Ainsi, le refoulement, par exemple, devrait-il être lu comme le refus de la traduction d'un ensemble de traits mnésiques. Dans ce cas, « la traduction en signe de la nouvelle phase semble être gênée ³⁹ ». Lacan propose dans ses travaux de reprendre le système de retranscription afin de mettre en exergue la différence entre la mémoire et le refoulement, pour souligner que l'inconscient n'est pas la mémoire, mais le travail de sélection des traits ainsi que la logique de leur traduction⁴⁰. Sur le plan symbolique, donc, la transgression, au-delà du refoulement, devient une forme de création. Une forme de création tout à fait particulière, faudrait-il ajouter. Toujours d'après Lacan, Freud aurait découvert à travers la névrose une forme distincte de discours, un discours articulé par tout matériel susceptible de servir comme unité de sens : « une névrose consiste en ce qu'au lieu de se servir des mots, le bonhomme se sert de tout ce qui est à sa disposition ⁴¹ ». Nous élaborons ce point de vue dans nos analyses du travestissement chez Tremblay.

Concernant l'inceste, Françoise Gaillard remarque que, chez Lacan, « la loi primordiale est donc bien celle qui, réglant l'alliance, superpose le règne de la culture au

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁴¹ *Ibid.*, p. 219-220.

règne de la nature, vouée à la loi de l'accouplement. L'interdit de l'inceste n'en est que le pivot subjectif. Cette loi se fait suffisamment reconnaître comme identique à un ordre de langage, car nul pouvoir sans les nominations de la parenté n'est à portée d'instituer l'ordre des préférences et des tabous. L'ordre du langage n'a pas besoin de désigner un objet à (ou pour) l'interdit, il agit par la simple nomination des éléments de la structure, c'est-à-dire par la révélation verbale de leur appartenance à un tout structuré, ce qui en interdit l'usage immédiat. C'est par le simple énoncé du nom qu'elle opère la conversion de l'individu en sujet, c'est-à-dire qu'elle réussit à l'asservir à une vérité qui lui est extérieure, en l'obligeant à la faire sienne de telle sorte qu'elle recrute des sujets parmi les individus par l'interpellation⁴².

Sur le plan social, il faut d'abord garder en tête que les trois grands interdits ont non seulement leurs spécificités, mais aussi leurs histoires spécifiques, ce dont nous voulons tenir compte dans nos analyses. Ainsi, mieux admise que l'inceste, l'homosexualité est devenue aujourd'hui la mesure de la tolérance dans la société. Mais il a fallu attendre la décennie 1980-1990 pour que s'instaure le modèle de la nouvelle famille que présente Michel Tremblay. C'est d'ailleurs le dégagement de cette nouvelle vision de la famille et, plus généralement, d'une nouvelle appréhension de la relation, bien qu'elles soient articulées souvent par l'auteur de manière très réaliste, qui représente le plus grand intérêt de notre étude. C'est que cette vision idéale, certes, transgresse dans une bonne mesure les normes, rejette les modèles existants et, déjà à ce seul titre, peut-on dire, participe d'une incontestable stratégie de subversion dont le véritable impact est à mesurer. Il faut dire que,

⁴² Françoise Gaillard, « Au nom de la Loi. Lacan, Althusser et l'idéologie », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, *op.cit.*, p. 11-24.

chez Tremblay, en ce qui concerne l'homosexualité, si la première génération des personnages connaît le prix du martyr et la valeur sacrificielle d'une existence consacrée au maintien de la norme, la nouvelle génération dépasse ces expériences initiatiques en opposant une catégorique contestation des valeurs traditionnelles. Quant à la prostitution, elle implique avant tout la désobéissance aux règles familiales et/ou religieuses. Elle sert en même temps d'échappatoire pour l'individu désespéré par son état actuel où il se sent piégé. Les emplois peu rémunérés et routiniers ouvrent la voie à la prostitution. Il nous paraît que, chez Tremblay, certaines femmes y trouvent l'occasion d'échapper à la condition familiale où règnent la pauvreté, la médiocrité, l'ignorance sexuelle et l'étouffement. Bien universel dans sa nature, l'inceste s'inscrit, pour sa part, dans des formes qui sont universellement différentes. Impliquant des catégories entières de parenté interdite, déterminant les degrés de proximité et d'éloignement, portant sur des unions officielles ou condamnant des relations sexuelles furtives, l'interdit de l'inceste organise en fait en profondeur les systèmes sociaux entiers. Chez Tremblay, il semble se manifester d'abord, à travers les histoires des couples bouleversés par l'amour interdit, un mécanisme de régulation sociale et interpersonnelle complexe, que nous tentons d'expliquer dans son ambiguïté.

PARTIE I
DU CÔTÉ DE LA MÈRE : UNE DOMINANCE
CHAPITRE I
ENTRE DÉGUISEMENT ET CARICATURE
LE TRAVESTISSEMENT DE LA PULSION HOMOSEXUELLE

Au Québec, comme ailleurs en Occident, dans les années quarante, le tabou de l'homosexualité est relié à la morale religieuse, de sorte que l'homosexualité est vue surtout comme le synonyme de corruption morale. N'étant pas associé à l'image positive du mâle, l'homosexuel effraie ; il est porteur d'une vision singulière de sociabilité, axée tout d'abord sur les désirs de la sexualité extra-conjugale.

L'Église condamne toujours les mœurs homo-érotiques et les pratiques sexuelles hors du mariage. Cette condamnation des mœurs s'inscrit dans un contexte plus général du rejet du plaisir et de l'oisiveté mettant en danger la morale collective, la spiritualité individuelle et la productivité¹.

Sous le gouvernement de Maurice Duplessis, le Québec vit sous l'empire, l'ascendant du clergé. Alain-Michel Rocheleau remarque que, pendant cette période, les valeurs du Québec étaient encore celles d'une société rurale (bien que déjà urbaine du point de vue démographique) dans laquelle le père incarnait une forte figure d'autorité². Daniel Borillo, pour sa part, ajoute que l'idéologie patriarcale et nationaliste, issue de la religion

¹ Patrice Corriveau, *La Répression des homosexuels au Québec et en France. Du bûcher à la mairie*, Sillery, Septentrion, 2006, p. 112.

² Alain-Michel Rocheleau, "Gay Theater in Quebec: The Search for an Identity", *Yales French Studies*, n° 90, 1996, p.118.

catholique, condamnait avec vigueur tout comportement sexuel n'ayant pas pour but la procréation³.

L'importance accordée à la famille dans la religion catholique, imbriquée dans un nationalisme activiste, implique donc la perpétuation de la « race », laquelle ne peut se faire que par l'intermédiaire d'un couple formé par un homme et une femme. « Toute sexualité non reproductive et en particulier l'homosexualité, forme paradigmatique de l'acte stérile par essence, [constitue] la configuration la plus achevée du crime contre nature ⁴». Et contre la nation. Dans cette perspective, l'Église, de même que l'ensemble de la société qu'elle contrôlait, condamnait tout comportement homosexuel, en faisant de l'hétérosexualité son apanage. L'Église et la société défendent donc une conception de la nature humaine constituée des deux sexes complémentaires, voués à la conservation du genre humain – une société exclusivement hétérosexuelle. L'autonomie en matière sexuelle a donc des limites à cette époque, elle doit se confiner à la sphère domestique pour être morale et ne pas menacer l'ordre public.

Mais il y a plus :

L'homosexuel n'est pas seulement quelqu'un qui couche avec des garçons au lieu de coucher avec des filles, c'est aussi quelqu'un qui sent et pense différemment de la masse de ses semblables, quelqu'un qui se tient en retrait, qui n'admet pas les valeurs en cours, quelqu'un qui se désolidarise de son temps, de son pays, qui cherche en dehors des chemins battus par l'opinion, quelqu'un que ne satisfait pas l'ordre en place et qui aspire sans cesse à un autre monde, à un ailleurs inconnu. Mis au ban de la société, l'homosexuel est en mesure de la critiquer, d'en

³ Pierre Hurteau, *Homosexualité, religion et droit au Québec. Une approche historique*, thèse pour l'obtention du Ph.D., Université Concordia, janvier 1991, p. 109.

⁴ Daniel Borillo, *L'Homophobie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 37.

dénoncer les travers, les vices, les ridicules, ou simplement d'en démontrer⁵.

Tenu doublement à l'écart de la société, par soi-même et par les autres, l'homosexuel devient témoin d'un monde dans lequel il ne trouve pas de place. Quand on pense qu'au 19^e siècle, l'homosexualité était considérée encore comme un crime, et les personnes de cette orientation sexuelle pouvaient être emprisonnées à vie et même condamnées à mort. Les autorités politiques et religieuses en Occident ont non seulement laissé faire, mais ont encouragé, au nom de Dieu ou de l'ordre social souhaité, la discrimination et la persécution des homosexuels. Ceux-ci ont été déclarés pécheurs, malades mentaux, pervers, anormaux. Le *coming out*, dont on parle tellement aujourd'hui, était impensable à cette époque et l'annonce volontaire d'une orientation sexuelle différente, comme le montre l'histoire du chanteur québécois François Villeneuve, que Tremblay présente dans *La Nuit des princes charmants*⁶, ne pouvait que se terminer de manière tragique.

C'est sur la voie ouverte par la décriminalisation de l'homosexualité, consacrée au Canada par le « Bill omnibus » de Pierre Elliott Trudeau en 1969, que toute une série de mesures législatives a ouvert la porte à la reconnaissance des droits des personnes homosexuelles. En 1977, le Québec devient le premier endroit au monde à inclure l'orientation sexuelle comme motif illicite de discrimination dans la Charte des droits et libertés. En 1996, le Parlement canadien fera de même et il modifiera le *Code criminel* pour

⁵ Michel Larivière, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Paris, Lieu commun, 1984, p. 21.

⁶ Michel Tremblay, *La Nuit des princes charmants* (1995), dans *Le Gay Savoir*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2005.

y inclure également l'orientation sexuelle comme motif possible de certains crimes haineux⁷.

« Les principales formes de la violence homophobe en milieu scolaire sont, dit Ginette Pelland: la violence psychologique, l'étiquetage, le harcèlement et les agressions.⁸» Il n'est donc pas surprenant que la majorité de ces marginaux tait leur homosexualité par peur des préjugés. C'est qu'il est particulièrement humiliant d'être l'objet du rejet de ses semblables. Le projet de loi C-38 sur le mariage civil, qui permet aux homosexuels de se marier, fait avancer la cause des homosexuels. Il a été adopté par le Parlement fédéral en 2005⁹. Cette loi a eu des implications concrètes sur la perception de la figure de l'homosexuel, en la neutralisant moralement. L'homophobie persiste néanmoins. Il ne faut pas oublier que l'homosexuel fait face à la réaction négative d'abord de sa famille, ensuite à l'extérieur. Mais on sait aujourd'hui que l'on ne peut voir l'homosexualité uniquement comme une simple déchéance de l'individu ou la juger par la force héroïque de défier les normes; cette orientation s'explique par une pluralité des facteurs qui, à bien y regarder, transforment l'homosexualité en un choix d'un style de vie.

La genèse de l'homosexualité masculine

Sigmund Freud a noté que la définition de la norme et de la normalité en matière de comportement sexuel est un problème de taille. Dans la tradition occidentale, la norme

⁷ Ginette Pelland, *L'Homophobie, un comportement hétérosexuel contre nature*, Montréal, Québec/Amérique, 2005, p. 39-42.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 1.

est depuis longtemps associée aux pratiques hétérosexuelles pouvant seules parvenir à la procréation, unique justification accordée aux pratiques sexuelles dans la pensée judéo-chrétienne qui préfère garder tabou le plaisir sexuel indéniablement indépendant des fins procréatrices. Freud souligne que, dans tous les cas observés, nous avons pu constater que « ceux qui seront plus tard des invertis sexuels passent pendant les premières années de l'enfance par une phase de courte durée où la pulsion sexuelle se fixe d'une façon intense sur la femme (la plupart du temps sur la mère) et qu'après avoir dépassé ce stade, ils s'identifient à la femme et deviennent leur propre objet sexuel ¹⁰».

Toujours selon les théories psychanalytiques, ce comportement prend, dans la plupart des cas, la forme suivante : le jeune homme subit, pendant très longtemps, une fixation particulièrement intense, au sens du complexe d'Œdipe, à la mère. « À la fin de la puberté, le moment arrive enfin où il faut échanger la mère contre un autre objet sexuel. C'est alors que l'évolution prend un tour inattendu : le jeune homme n'abandonne pas sa mère, mais [continue à s'identifier] avec elle [...] ¹¹». La relation au complexe d'Œdipe est essentielle pour comprendre les causes de l'homosexualité.

L'importance de la relation à la mère est bien dégagée par Michel Bon dans son ouvrage, *Rapport sur l'homosexualité de l'homme*, en attirant l'attention sur d'autres facteurs qui peuvent provoquer chez l'enfant un choix homosexuel. L'enfant mâle, souvent exposé à la séduction de la mère, symbole de la puissance de cette dernière, va dans le conflit œdipien accroître sa position incestueuse envers la mère. L'enfant répond à la demande de sa mère. À une mère séductrice qui ne veut pas rompre le cordon ombilical

¹⁰Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 167-168, note 13.

¹¹ Sigmund Freud, *Correspondence 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1967, p. 40.

qui l'attache à son fils, correspondra un enfant qui ne pourra jamais sortir des désirs incestueux¹². À une mère équilibrée qui sait, tout en aimant, se séparer de son fils, rompre véritablement ce cordon, correspond un enfant qui en plus de sa mère va chercher de nouveaux objets d'intérêt et d'identification. Au dernier cas s'ajoute une attitude paternelle détachée, rejetante et hostile ou bien une absence du père. Entrée dans l'Œdipe, la relation incestueuse envers la mère va s'amplifier. Le père absent, hostile ou rejetant va être ressenti comme un rival d'abord fâcheux et puis dangereux¹³. Le père faible ne peut pas être un modèle d'identification pour l'enfant qui aspire à la toute-puissance. Le père faible est méprisé, l'enfant restera lié à la mère. Le père tyrannique ou autoritaire à l'excès empêche aussi l'identification. Il n'est pas accessible à son fils, il l'opprime; l'enfant renonce à une identification qui lui paraît impossible. Au moment de la première élection d'objet, il va donc s'identifier à la mère et faire l'élection du père comme objet sexuel. Il veut avoir le père pour lui¹⁴. En plus, l'hétérosexualité reste refoulée et interdite puisque incestueuse. La femme que le fils considère comme castrée devient un objet producteur d'angoisse et doit donc être évitée. L'homosexuel va aussi avoir la phobie de l'hétérosexualité et aura horreur de la femme en tant qu'objet sexuel¹⁵.

Il est habituel de dire que l'homosexuel est le produit d'une mère autoritaire et d'un père faible. Le ménage n'étant pas uni, c'est un seul des parents qui prend habituellement les décisions. La mère très autoritaire est aussi souvent charmante et très affectueuse. C'est son privilège. Elle est la complice du fils contre le père. Cette mère est le modèle des mères

¹² Michel Bon et Antoine d'Arc, *Rapport sur l'homosexualité de l'homme*, Paris, Édition Universitaire, 1974, p. 77.

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.* p. 80.

¹⁵*Ibid.* p. 86.

d'homosexuel. Le père de l'homosexuel peut être ressenti comme débile, mais sa caractéristique fondamentale est d'empêcher que son fils s'identifie à lui. Cette identification est impossible, soit en raison de la défaillance du père qui n'offre pas un modèle désirable, soit par son indifférence qui entraîne l'absence de modèle, soit, enfin, par un excès d'autorité car l'enfant, brisé par le père, est alors incapable de copier le modèle¹⁶.

Nous pouvons voir dans cette protection incessante de la mère qui entoure son fils un symptôme de la « mère phallique » qui veut son enfant pour elle. Ne coupant pas avec son enfant le lien incestueux, elle empêche l'enfant d'évoluer vers l'âge adulte et rend impossible l'identification avec le père¹⁷. Cela nous montre que la saine relation mère-enfant est d'une importance capitale dans la vie de tout être humain. Nous pouvons aussi penser que celui qui a eu un père affectueux a un accès à l'hétérosexualité plus facile que celui dont le père était absent, ce qui l'a empêché d'accéder à l'identification paternelle. L'affection du père est donc liée, à travers le fait d'avoir un enfant, à la plus grande capacité à l'hétérosexualité. Nous pouvons dire que la relation mère-enfant, père-enfant est essentielle non seulement pour le choix d'objet sexuel, mais pour la formation de la personnalité psychologique¹⁸.

Ginette Pelland rapporte également que le père doit rendre possible chez l'enfant une saine triangulation œdipienne. Alain Bochud souligne qu'au lieu d'une relation entre la mère et l'enfant, il doit y avoir une relation triangulaire entre le père, la mère et l'enfant.

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

Dans les situations triangulaires, l'enfant aime sa mère, mais aussi son père qu'il hait en même temps parce qu'il est son rival. Ils aiment la même femme. La mère doit de temps en temps se détourner de son fils pour porter attention au père, ce qui peut éveiller la jalousie chez l'enfant. L'enfant est concerné par ses parents, mais aussi par le lien qui existe entre eux.

Le triangle est une configuration émotive de trois personnes, il est la molécule ou l'élément de base de tout système émotif... [...]. C'est le plus petit des systèmes de relation stable. [...] Dans un triangle où la tension est modérée, on peut constater que deux des côtés sont à l'aise, tandis que le troisième présente un état de conflit¹⁹.

Le père joue aussi un rôle fondamental dans l'établissement d'une barrière contre l'inceste. C'est que l'identification exclusive du fils avec la mère n'entraîne pas seulement une recherche identitaire paradoxale du fils (causée par le déficit de la composante paternelle et la surprésence de la composante maternelle), elle contient aussi – et cela est particulièrement important ici – la continuité du désir incestueux qui, en tant que désir narcissique, a pour objet le Moi. Le sujet narcissique reproduit par conséquent la situation incestueuse, dans la mesure où il cherche à éveiller le désir de l'autre qui refuse la réalisation, puisqu'il obéit à l'interdit de l'inceste. Lacan a attiré l'attention là-dessus : « Freud nous révèle que c'est grâce au Nom-du-Père que l'homme ne reste pas attaché au

¹⁹ Alain Bochud, « La triangulation, ou l'art de dépasser les conflits du couple en y introduisant un tiers » [<http://institutdelafamillegeneve.org/triangulation.pdf>], p. 2, consulté le 21 mai 2017.

service sexuel de la mère, que l'agression contre le Père est au principe de la Loi et que la Loi est au service du désir qu'elle institue par l'interdiction de l'inceste²⁰ ».

Les enfants, mâles et femelles, ont besoin de la présence psychologique, affective de leurs deux parents, et les manques engendrés par un contexte familial déséquilibré au niveau de cette présence resurgissent après coup aussi bien chez les hétérosexuels que chez les homosexuels des deux sexes. Chaque situation, pourrait-on dire, est différente, et beaucoup se joue dans les proportions. Si la mère se présente à l'enfant comme celle qui remplit intégralement son désir, elle l'empêche d'éprouver son désir comme manque; ce faisant, elle nie non seulement sa castration personnelle, mais l'empêche de reconnaître la sienne et de constituer son identité narcissique-sexuelle dans une nette distinction par rapport à elle.

Pelland évoque la constitution possible d'un rapport exclusif mère-enfant où « le fils, par exemple, devient objet, instrument, béquille, fétiche de la mère, pour le plus grand tort imprimé à son développement psychique ». Une telle structuration des rapports entre le fils et la mère engendre des retentissements au niveau du vécu sexuel ultérieur de l'enfant: s'il ne devient pas homosexuel, depuis cette incorporation première à l'identité de la mère qui se sert de lui comme complément narcissique-sexuel, son vécu hétérosexuel portera la marque profonde et durable d'un tel rapport. L'enfant mâle, notamment,

²⁰ Jacques Lacan, « Du 'Trieb' de Freud et du désir du psychanalyse » dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 852.

remarque Lacan, peut remplacer le père chez la mère : celle-ci fixe désormais sur lui les surabondances de sa sexualité adulte insatisfaite dans le rapport à son mari²¹.

Le travestissement, une « variante » de l'identité homosexuelle

Du point de vue psychanalytique classique, la pratique du travestissement est directement liée à la présence du tabou dans ce comportement. Limité dans son désir, le travesti peut seulement s'approprier l'extérieur de son identité, soit les objets. La satisfaction du travesti (mais aussi sa frustration) viendrait donc essentiellement de la transgression de l'interdit d'utiliser les objets associés au sexe féminin et de l'association générale de ces mêmes objets à l'autre sexe.

Même si le travesti imite et emprunte les attributs des costumes et le comportement des femmes, il les transforme néanmoins dans l'intégration de ses propres comportements et attitudes. Selon Karl-Gilbert Murray, le travestissement ne serait pas une simple question d'imitation du genre féminin, mais plutôt une mise en opération d'une « gestuelle » de l'identique : en soi et vers autrui²². Le travestissement « sexuel », en exhibant le corps, passe du secret à l'aveu devant les autres. Paul Ardenne²³ suggère que le travestissement n'est que la constitution provisoire d'une identité qui n'est sujette qu'à des manifestations

²¹ Ginette Pelland, *Hosanna et les duchesses. Étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Tremblay*, Lachine, Les Éditions de la Pleine Lune, 1994, p. 47-48.

²² Karl-Gilbert Murray, « Le travestissement : l'imitation comme processus de transformation », ETC, n° 64, 2003-2004, p. 24-25.

²³ Paul Ardenne, *L'Image corps/Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

passagères, sans les assujettissements réels du travesti. Après ce passage, le travesti formera sa propre personnalité innovatrice.

Cette forme d'homophobie est définie comme « la discrimination envers les personnes qui montrent, ou à qui l'on prête, certaines qualités (ou défauts) attribuées à l'autre genre ». Ainsi, dans les sociétés profondément marquées par la domination masculine, l'homophobie organise une sorte de « surveillance du genre », car la virilité doit se structurer non seulement en fonction de la négation du féminin, mais aussi du refus de l'homosexualité²⁴.

George Banu explique que « se travestir ce n'est simplement se revêtir autrement... Se travestir, c'est s'essayer à être autre sans pouvoir rester tout à fait celui que l'on pense être²⁵». L'imitation dans ce fait n'est pas simplement emprunter les traits de quelqu'un, c'est plutôt s'engager dans un processus de transformation. C'est changer la manière d'énoncer, de regarder les autres et de se regarder aussi. Le travesti en se masquant se recrée.

Les visages pathétiques des homosexuels travestis chez Michel Tremblay : Hosanna et la Duchesse de Langeais

Le travestissement joue un rôle déterminant dans le théâtre homosexuel de Tremblay. Les travestis chez Michel Tremblay sont des personnages de crise exemplaire

²⁴ Daniel Borillo, *L'Homophobie, op. cit.*, p. 17.

²⁵ Georges Banu, « Le corps travesti : un héritage et une reconquête », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p. 37-41.

et il existe chez eux l'ambiguïté des rôles socio-sexuels. Ils sont désunis et vivent dans une duplicité. Pour se défendre, ils emploient un langage subversif et ils imitent leurs idoles pour créer une fausse image de leur personnalité. Les travestis de Tremblay apparaissent souvent dans les cabarets et les bars. Ils vivent dans un décor qui reflète le mauvais goût, leur langage est ordurier et la misère et le rire se côtoient. Marie-Lyne Piccione souligne qu'en fait, cette abjecte apparence d'une misère morale qu'Édouard découvre trop tard permet de révéler le vrai visage de la Main.

Sans les lumières artificielles, sans les paradis, artificiels, ce ghetto tout aussi carcéral que les autres n'est que la réplique navrante de l'univers du système; la transgression, la subversion, en bref, la désobéissance, cette valeur absolue prônée par Michel Tremblay y sont proscrites et toute tentative de révolte impitoyablement écrasée²⁶.

À la différence du travesti représenté dans les images, le travesti dans l'œuvre de Tremblay se distingue en proposant de nouveaux modes d'affranchissement de la personnalité. Ils commencent à s'assumer et se recréer avec le temps.

À la différence du travesti représenté (imagé), le travesti des boîtes de nuit, des cabarets et du milieu gay performe sur la scène une identité, tout en y proposant de nouveaux modes d'affranchissement de la personnalité²⁷.

Ces personnages proviennent des milieux populaires et de la sous-culture homosexuelle de l'urbanité montréalaise. Guy Poirier remarque : « Rescapé d'un autre âge,

²⁶ Marie-Lyne Piccione, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle: le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, p. 61.

²⁷ Karl-Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 5.

[ce] travesti s'avouera homosexuel et entreprendra à son tour le travestissement de la langue et du monde amoureux hétérosexuels ²⁸». Ces personnages vivent dans un décor qui reflète le mauvais goût, leur langage étant ordurier, entremêlé avec la misère et le rire. Mais dernière cette scène du pauvre, il y a aussi des valeurs positives : « la désobéissance », « la transgression », « la subversion », « la critique sociale ²⁹», prônées par l'écriture de Tremblay.

Parmi les nombreux homosexuels et travestis dans le théâtre de Tremblay, attirent surtout l'attention La Duchesse, Hosanna et Sandra. Ces personnages suggèrent aussi mieux que tous les autres que, chez Tremblay, l'homosexualité reste en rapport étroit avec la relation incestueuse du fils avec sa mère. Chez Tremblay, l'homosexualité se manifeste souvent par des mères omniprésentes et surprotectrices qui se servent de leurs fils pour renforcer leur amour-propre, ce qui conduit les enfants vers des comportements et des valeurs problématiques de la perspective de la société conformiste. Les hommes, et tout particulièrement les maris et les pères, sont souvent représentés comme des êtres faibles qui éludent toute responsabilité et sont carrément absents³⁰. On ne trouve dans cette œuvre que ce que Lacan appelait « des versions du père, des avatars du père ou des pères avortés³¹ ». Pour cette raison, c'est la mère qui dirige tout à la maison. Elle comble l'absence de son mari par la présence de son fils qui devient pour elle un être à aimer à part.

²⁸ Guy Poirier, « Le gai carnaval : travestissement, polyphonie urbaine et chamanisme », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Édition d'Acadie, p. 317.

²⁹ Marie-Lyne Piccione, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle : Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *loc. cit.*, p. 61.

³⁰ Alexandra Jarque, « Le père, le fils et le dramaturge : Impératif présent », dans Hélène Jacques (dir.), *La Tentation autobiographique*, n° 111, 2004, p. 20.

³¹ *Ibid.*

Hosanna : grandeurs et misères d'un pervers polymorphe

Être un pervers polymorphe, ce sera caractéristique de l'enfance d'Hosanna et de la duchesse de Langeais, deux personnages homosexuels travestis célèbres de Tremblay. Nous verrons à cet égard que le vécu d'Hosanna est bel et bien caractérisé par le fait qu'il était en tant qu'enfant dans la position d'objet-fétiche³² de sa mère, qui reportait sur lui ses désirs opprimés dans son rapport à son objet sexuel normal, son mari. Pelland souligne que lorsque Freud parle de la fixation de l'homosexuel à sa mère, il faut aussi envisager une parfaite réciprocité du côté de la mère elle-même³³. Freud ajoute que les cas de fétichisme sont proprement pathologiques « à partir du moment où le besoin du fétiche prend une forme de fixité et se substitue au but normal³⁴ ». C'est exactement ce qu'expérimentera Hosanna avec sa mère, une femme en manque de mari et fixée sur son fils, à qui elle tient tellement qu'elle lui dit de ne pas aller voir ailleurs, que toutes les autres femmes sont méchantes. Voilà ce que Claire Lemieux, la mère de Claude/Hosanna, pense à l'occasion du décès de son mari, le fils étant encore enfant :

Elle s'appuya contre le mur et pensa à la délivrance qu'avait été la mort de son mari, quelques mois plus tôt. Un cancer inespéré et sans merci — trop de cigarettes, trop de gras, pas assez d'exercice —, une agonie violente et courte, un enterrement expédié à la hâte. La délivrance. La paix. Elle venait de donner sa démission chez Giroux et Deslauriers où elle travaillait depuis des années et s'était trouvé un emploi de waitress dans un restaurant de Saint-Eustache, tout près de l'église. Elle et sa mère

³² Objet provoquant et satisfaisant les désirs sexuels chez le fétichiste, CNRTL Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [www.cnrtl.fr/lexicographie/f%C3%A9tiche], consulté le 3 mars 2015.

³³ Ginette Pelland, *Hosanna et les duchesses. Étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Tremblay*, *op. cit.*, p. 71.

³⁴ Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 40.

élèveraient Claude toutes seules, sans hommes, ah oui ! sans hommes, et elles en feraient leur fierté, leur raison de vivre³⁵.

La mère d'Hosanna voit la mort de son mari comme une délivrance et envisage de passer le reste de sa vie en contraignant l'indépendance de son fils unique qu'elle va éloigner de tous ses amis d'enfance pour « son propre bénéfice ». Or, selon Freud, un enfant, « par suite d'une séduction, peut devenir un pervers polymorphe³⁶ et être amené à toutes sortes de transgressions³⁷ ». C'est que l'enfant ne rencontre pas la pulsion sexuelle, mais l'apporte avec lui en naissant³⁸. La disposition perverse polymorphe de la sexualité est différente de la perversité chez l'adulte, mais elle en est la potentialité. Selon l'opinion de Freud, l'enfant par suite d'une séduction peut devenir un pervers polymorphe et être amené sous certaines influences à toutes sortes de transgressions.

Marie-Lyne Piccione explore les visages « polymorphes » du travesti chez Tremblay. Une dynamique en ressort : né homme et mécontent de son sort, le travesti lance un défi prométhéen à une création imparfaite dont il prétend corriger l'imperfection et les ratés. Toutefois, à la valeur divine de cette recreation se surajoute la dimension

³⁵ Michel Tremblay, *Le Premier Quartier de la lune* (1989), dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal, Leméac, 2000, p. 860. Toutes les références aux ouvrages suivants proviennent de cette source. *Un objet de beauté* (1997), *Le Premier Quartier de la lune* (1989), *Des nouvelles d'Édouard* (1984), *La Duchesse et le Roturier* (1982), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980), *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978)

³⁶ Le terme « pervers » est employé cependant par Freud au sens qu'il avait à son époque, sens différent de celui d'aujourd'hui, surtout dans le contexte clinique. Était alors perverse toute condition sexuelle qui n'avait pas directement pour but la procréation, c'est-à-dire toute conduite sexuelle qui n'était pas sous le primat du génital. Joël Bernat, « Mais qui a dit que l'enfant est un pervers polymorphe ? », [<http://www.dundivanlautre.fr/lexique-freudien/mais-qui-a-dit-que-lenfant-est-un-pervers-polymorphe-polymorph-pervers-joel-bernat/2>], consulté le 18 juin 2017.

³⁷ Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, *op.cit.*, p. 133.

³⁸ Sigmund Freud, « Présentation. Les destins de la pulsion sexuelle », *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 7.

divertissante d'un comportement qui, du déguisement au rôle de composition, s'adonne à toutes les variations d'un répertoire tragi-comique. Piccione souligne que cette féminisation nominale se veut la première étape d'une transformation :

[...] robes longues, perruques-choucroutes, maquillages outranciers et autres accessoires tout aussi ostentatoires. Englués dans le labyrinthe de la Main, vivant d'une vie purement artificielle régie par les fantasmes, les travestis se sont enfermés dans un microcosme qui fonctionne dans l'autosuffisance de ses propres codes et de ses propres enjeux. Tout entier dédié au plaisir et à la séduction, leur temps semble reparti entre préparatifs ritualisés et prestations pseudo-artistiques. Ainsi, en dépit de leurs refus et de leurs échappatoires, en dépit du sexe qu'ils ont choisi de se donner, les travestis se voient gênés d'admettre qu'ils sont des hommes³⁹.

Sans famille, sans passé, sans identité, les travestis hantent l'œuvre de Michel Tremblay avec constance⁴⁰. Piccione montre comment la figure du travesti vit dans l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle. Toutefois, le travesti jouit dans l'œuvre de Tremblay du statut particulier que lui confère sa fonction contestatrice : symbole de liberté, il est porteur d'une puissante charge émotionnelle dont le jeu, l'humour et l'invention se révèlent les éléments les plus manifestes. Ce personnage complexe remplit aussi le rôle métaphorique d'une figure qui révèle un déséquilibre religieux, linguistique et culturel que le Québec a subi dans la décennie qui suivit la Révolution tranquille⁴¹. De fait,

³⁹ Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 82-83.

⁴⁰ Marie-Lyne Piccione, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle : Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *loc. cit.*, p. 55.

⁴¹ « La Révolution tranquille a été une période de bouleversements sociopolitiques et de ruptures historiques au Québec. Elle a débuté avec l'arrivée au pouvoir du gouvernement libéral de Jean Lesage (1960-1966), puis du gouvernement unioniste de Daniel Johnson (1966-1969). Michel Tremblay profitera donc de la Révolution tranquille que connaîtra le Québec dans les années 1960 pour amener cette nouvelle forme de dramaturgie qui brisait les valeurs célébrées précédemment et jugées « dépassées ». Ce renouveau sera bien

la présence du travesti en tout lieu et à tout instant permet de mettre en évidence une situation ambiguë, un malaise qui n'en finit pas de se disperser. Représentation éclatante d'un pays dégradé, le travesti illustre sa faiblesse politique, économique et financière. Piccione, en attirant l'attention sur l'aspect langagier des travestis, montre que l'ambiguïté sexuelle de la duchesse n'est que l'incontestable « métonymie de l'ambiguïté linguistique d'un pays placé en situation diglossique et déchiré entre la langue véhiculaire – le français de France – et la langue vernaculaire – un joual des plus familiers ⁴²».

Le travesti s'habille régulièrement ou occasionnellement dans les vêtements du sexe opposé et adopte les comportements qui lui sont habituellement associés, souvent dans un cadre parodique ou spectaculaire⁴³. Chez Tremblay, il est clair que le questionnement identitaire est mené par des travestis. Même si le dramaturge affirme n'avoir jamais connu de travesti avant d'entreprendre l'écriture de sa pièce *Hosanna*, il en fait la figure de toute son interrogation autour de l'identité. Il faut donc la comprendre dans un sens large. L'écrivain se penche autant sur l'identité sexuelle que sur l'identité nationale, familiale et artistique, c'est-à-dire, celle d'être un écrivain ou un acteur. De la même façon que les travestis ont mené la lutte pour l'affirmation politique et sociale des gais lors du célèbre soulèvement de Stonewall en 1969, le travesti de « la Main », chez Tremblay, inaugure les

entendu basé sur un nationalisme québécois ainsi que sur un regard sur les individus du peuple ouvrier, de leur sort et de leur vie quotidienne conformément à la pensée libérale en pleine effervescence. La Révolution tranquille a aussi été marquée par un net recul de l'Église catholique et du clergé dans les structures sociales du Québec. », Luc Boulanger, *Pièces à conviction*, Montréal, Leméac, 2001, p. 55.

⁴² Marie-Lyne Piccione, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle : Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », loc. cit., p. 59.

⁴³ Shawn Huffman, « Tissus du désir. Le travestissement et l'affectivité dans le théâtre de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 32, n° 2 [95], 2007, p. 17.

questionnements identitaires intimistes qui caractériseront une bonne partie du théâtre des années 1980⁴⁴.

Le travesti, cette sous-catégorie à l'intérieur de l'identité homosexuelle, serait considéré comme doublement « raté », dans la mesure où il serait aussi révélateur d'une falsification sur le plan identitaire⁴⁵. C'est dans cette optique que le personnage a souvent été interprété :

Espace dévasté : espace travesti. On voit, dans cette métaphore spatiale, combien le motif du travestissement, dans *Hosanna*, ne donne pas prise au seul drame individuel, mais qu'il développe aussi la scène d'une société écartelée, lancée sur la voie de son anéantissement. Hosanna s'anéantit dans le désir de Cuirette comme le Québec perd son âme dans le rituel capitaliste de la consommation (et de la production) de masse⁴⁶.

Hosanna : deux êtres constamment déguisés en autre chose parce qu'ils ont toujours été autre chose qu'eux-mêmes jusqu'au moment de cette prise de conscience que représente la pièce et qui leur apprend qu'il faut être soi. Des déguisements en série et indéfiniment superposés. Toute autre chose, donc, que le simple goût du travesti. Des êtres qui se déguisent en d'autres, eux-mêmes déguisés en d'autres, etc... Michel Tremblay l'explique lui-même :

L'anecdote, la marginalité, c'est rien. Le côté scène de ménage entre deux tapettes ne m'intéresse pas. Le problème de ces deux personnages, la crise qu'ils traversent, se produit quinze ans après qu'ils aient accepté

⁴⁴ Roch Turbide, « Michel Tremblay : du texte à la représentation », *Voix et Images*, vol. 7, n° 2, 1982, p. 218.

⁴⁵ Shawn Huffman *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Yves Jubinville, « Hosanna : Claude inc. Essai socio-économique sur le travestissement », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 114.

d'être homosexuels. Tout à fait accepté. Ce qu'ils n'acceptent plus, c'est de se fuir, de toujours se forcer à être autre chose qu'eux-mêmes. C'est leur situation sociale et morale déprimante⁴⁷.

Hosanna devra donc à la fin de la pièce se dénuder de son masque pour retrouver son prénom Claude, son vrai visage et son identité. Cette prise de conscience accouchant de son moi d'origine effacé par les artifices de son moi rêvé prouve, à l'évidence, que le travestissement, loin d'être une finalité, n'est qu'une étape qu'il faut savoir dépasser. Il était donc inévitable qu'avec le temps Tremblay se détourne peu à peu du travesti ou plutôt qu'il procède à sa mise à mort⁴⁸.

Jean-Cléo Godin fait remarquer qu'Hosanna ne se contente pas de raconter, il se juge en même temps; son monologue dit sa conscience profonde et douloureuse, et cela intéresse bien davantage qu'un cas banal et impersonnel⁴⁹. Ainsi chacun des monologues de Tremblay, inspiré de réalités banales, devient une rencontre avec une conscience douloureuse et, plus important encore, un dialogue qui choisit le spectateur comme témoin. Les caractéristiques traditionnellement associées à la masculinité, telles que la force physique, l'esprit de compétition et l'insensibilité émotionnelle attendus par la société chez un jeune homme manquent gravement à Hosanna. Loin de ces normes socialement établies, il devient impossible pour Claude d'acquiescer l'acceptation de ses camarades, qui le repoussent sans merci. Rejetée par les élèves de son école, Hosanna reproche à sa mère de

⁴⁷ Alain Pontaut, « Tremblay s'explique: "Hosanna" », *Le Jour*, 24 mai 1975, p. 11.

⁴⁸ Marie-Lyne Piccione, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle : Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *loc. cit.*, p. 60.

⁴⁹ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, « Tremblay marginaux en chœur », dans *Théâtre québécois*, vol. 2, présentation d'Alonzo LeBlanc. LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, 1980, p. 248.

ne pas avoir su lui apporter le support émotif dont elle avait besoin lorsqu'elle a ressenti pour la première fois, à l'adolescence, des désirs homosexuels. Hosanna l'accuse même d'être responsable de l'expulsion qu'il a vécue alors qu'il était enfant. Pour ce personnage, le silence de sa mère au sujet de son homosexualité la place dans des rapports de complicité avec les gens qui l'ont méprisé. En encourageant son fils à adopter des comportements féminins et à se méfier des femmes, la mère d'Hosanna l'écarte parce qu'il échoue à ce type de comportement. Il relate ainsi l'unique épisode où sa mère et lui ont abordé son homosexualité :

Tu sais c'qu'à m'a dit, ma mère, quand à l'a appris que j'étais de même, hein ? [...] J'étais en septième année... pis j'avais assez l'air d'une fille que tout le monde riait de moi... [...] Mais c'qu'à m'a faite, « elle », par exemple... (Silence.) A d'vait le savoir avant que j'y dise, que c'est que tu veux, tout le monde le savait. C'est-à-dire que tout le monde l'avait décidé ! Tout le monde l'avait vu ! Tout le monde l'avait deviné ! Tout le monde s'en était parlé ! Pis tout le monde trouvait ça ben drôle ! Moé, quand j'me sus rendue compte que c'était vrai... Quand j'ai vu qu'être tapette ça voulait pas juste dire que t'as l'air d'une fille, une vraie fille, pis que tu peux t'arranger pour y arriver... [...] Quand j'me sus rendue compte que les gars de mon école, les plus vieux, les grands de neuvième ... m'attiraient... j'ai été voir ma mère ! Cibole ! C'est-tu assez niaiseux à ton goût ! J'ai été assez naïf pour penser qu'à... m'aiderait... oubedonc qu'à m'expliquerait c'que ça voulait dire... Ma mère m'avait toujours dorlotée, pis embrassée, pis déguisée, pis qui arrêtait pas de me dire que toutes les femmes sont dangereuses pis que je devrais pas m'en approcher parce qu'a voulait me garder avec elle... que j'étais son bâton de vieillesse, comme à disait... Pis qu'à l'avait peur qu'une femme vienne me voler un jour... [...] Ben, sais-tu c'qu'à m'a répondu, ma mère, quand j'y ai dit que j'avais commencé à coucher avec les hommes ? A m'a dit : « Si t'es de même mon p'tit gars, au moins, choisis-toé s'en des beaux ! » C'est toute. Rien d'autre. Pis à pensait qu'à me garderait⁵⁰ !

⁵⁰ Michel Tremblay, *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1984, p. 41-42.

Alain-Michel Rocheleau remarque que, comme plusieurs gays de son époque, Hosanna a découvert son homosexualité sans avoir de références pour l'aider à comprendre sa sexualité et ses sentiments⁵¹. L'absence de soutien de sa mère à cet égard a eu pour effet de vivifier l'aigreur d'Hosanna, rancœur qui l'a amené à quitter Saint-Eustache pour Montréal. La ville l'éloigne de sa mère et lui permet de vivre plus librement son homosexualité. Comme le rappelle Didier Eribon, la ville a souvent été le refuge pour les homosexuels.

Comme l'écrivait déjà Magnus Hirschfeld dans son livre sur « les homosexuels à Berlin », publié en 1904 et traduit en français en 1908, la ville est un « désert d'hommes » où l'individu « échappe au contrôle de l'entourage mieux que dans quelque coin de province où tout, sens et esprit, se rétrécit aux limites d'un étroit horizon. Là, on peut savoir – et on sait consciencieusement – quand, où, avec qui le prochain a bu ou mangé, a été à la promenade ou au lit... tandis qu'ici, les gens qui habitent une rue ne savent même pas bien qui loge sur la cour et, à plus forte raison, ce que font les locataires⁵².

Eribon insiste que la ville est aussi un monde social, un monde de socialisation possible, et qu'elle permet de surmonter la solitude tout autant qu'elle favorise l'anonymat. Un homosexuel qui décide d'aller vivre dans une grande ville vient s'y incorporer à ceux qui ont suivi ce parcours avant lui et font exister un monde qui l'attire et dont, souvent, il a rêvé depuis longtemps avant de pouvoir y parvenir. C'est pourquoi il y a une sorte d'extase, mêlée d'anxiété, au moment de la découverte de toutes les possibilités qu'offre la ville, dès le début du 20^e siècle, comme l'a montré Magnus Hirschfeld, avec ses

⁵¹ Alain-Michel Rocheleau, "Gay Theater in Quebec: The Search for an Identity", *op. cit.*, p.122.

⁵² Patrick Cardon, « Préface », dans Magnus Hirschfeld, *Le Troisième Sexe. Les homosexuels de Berlin*, Lille, Cahiers Gai-Kitsch-Camp, 1993 (1908), p. 5.

cabarets, ses restaurants, ses tavernes et ses cafés, ses bals, sa vie nocturne, tout ce qui constitue ce qu'on appellerait aujourd'hui la « subculture » homosexuelle⁵³.

Lors des visites de sa mère à Montréal, Hosanna fait semblant de vivre en parfait célibataire, et ce, même si de nombreuses traces de son homosexualité demeurent visibles partout autour de lui. Ni la vue du maquillage d'Hosanna, ni la présence de Cuirette n'amènent la mère à soulever la question. Pour son propre profit, la mère d'Hosanna ferme les yeux sur les aventures homosexuelles de son fils. L'expérience du rejet de l'homosexualité laisse Hosanna aux prises avec une blessure émotionnelle. Ayant grandi dans un milieu où l'hétérosexualité était la seule sexualité acceptée et acceptable, où les homosexuels étaient vus comme des pervers trahissant leur destin biologique, Hosanna laisse voir les conséquences que ces insultes peuvent avoir sur le développement d'un individu. Son expérience d'un environnement hostile à l'homosexualité conduit Hosanna à intérioriser l'homophobie. La haine de soi qui en résulte fait ainsi en sorte qu'Hosanna rejette son sexe biologique en cherchant à incarner une femme.

La blessure qu'il a vécue en tant qu'enfant l'amène dans une étape ultérieure à reconstituer son identité en cherchant à triompher dans la société. Et comment faire sentir l'intensité de cette honte à ceux qui ne l'ont jamais vécue ? Eribon insiste que c'est le souvenir, mais aussi la permanence des sentiments éprouvés dans l'enfance, dans l'adolescence, et par lesquels l'identité personnelle de nombre de jeunes gays a été profondément structurée, qui produisent cette capacité et cette volonté de se

⁵³*Ibid.*, p. 38-39.

métamorphoser et la force nécessaire pour y arriver. Eve Kosofsky Sedgwick note à juste titre que cette « source presque inépuisable d'énergie transformationnelle » est le sentiment de honte éprouvé dans l'enfance⁵⁴. Hosanna en vient ainsi à incarner une actrice mythique, Elizabeth Taylor, ce qui est hautement significatif, car cette dernière a non seulement bénéficié d'une grande renommée, mais aussi a été appelée à jouer plusieurs rôles. Hosanna s'intéresse en particulier au rôle de la reine égyptienne Cléopâtre, symbole de beauté suprême. Cette identification à l'icône qu'est Cléopâtre correspond au désir d'Hosanna d'obtenir une forme de reconnaissance sociale auprès de ses pairs, reconnaissance qu'elle n'a jamais pu trouver dans sa ville natale.

Le travestissement devient ainsi pour Hosanna l'occasion de dépasser temporairement son manque de pouvoir et son manque d'estime personnelle. Le monde de leurres et d'apparences dans lequel elle s'intercale lui permet de vivre son homosexualité plus confortablement : c'est l'obsession de ses fantasmes qui le font rêver, qui le maintient en vie. Au cours d'une soirée costumée organisée par les travestis, Hosanna rêve de triompher dans son cercle en incarnant son idole, Elizabeth Taylor, dans son rôle de Cléopâtre. Une fois sur place, Hosanna se voit toutefois humiliée par ceux qu'il comptait devancer : alors qu'il souhaitait charmer l'assemblée par la beauté de son travestissement, Hosanna se retrouve au milieu d'une assemblée dont les participants ont tous revêtu le même costume qu'elle afin de tourner en moquerie la fierté qu'elle avait d'incarner son actrice préférée. Au terme de cette soirée où elle s'est vue écrasée, Hosanna doit à nouveau

⁵⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, « Queer Performativity », *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 1-16.

reconstituer son identité blessée. L'échec de son triomphe dans le monde des travestis a forcé ainsi à accepter qu'il est, en vérité, un homme.

Dans la pièce *Hosanna*, la plainte de Cuirette contre les policiers ressemble en fait au discours d'un militant gai : « On va vous faire ça dans'face, hostie ! Y'a autant de tapettes dans'police qu'y en a ailleurs! [...]. On va toutes faire ça ensemble, en pleine lumière, les culottes baissées, au beau milieu d'un terrain de base-ball, sacrement! ⁵⁵» En surmontant leurs peurs, Hosanna et Cuirette parviennent à laisser tomber leurs inhibitions afin de vivre leur relation sans obstacle. Ils parviennent à faire face à leur vraie identité en s'exprimant ouvertement et en brisant le tabou qui dit que l'homosexualité doit demeurer invisible.

Selon Jean-Cléo Godin, chacun est homme et femme et le jeu des rôles qu'ils sont amenés à vivre peut constituer un piège, un refus de soi aussi aliénant que les pressions extérieures d'une société hostile à l'homosexualité. D'où l'angoisse de ces personnages arrivant mal à se définir en eux-mêmes⁵⁶. Godin insiste pourtant que, réduite à ce schéma, *Hosanna* n'aurait qu'une portée limitée et ne servirait qu'à montrer un épisode dans la vie d'un travesti. Or, la pièce est beaucoup plus que ça : elle illustre un éveil, un cheminement de la conscience.

⁵⁵ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁵⁶Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, « Tremblay marginaux en chœur », *op.cit.*, p. 263.

La Duchesse : à l'ombre d'une mère phallique

Édouard, le fils de Victoire, découvre son identité travestie à travers un livre de Balzac et s'identifie avec son héroïne en choisissant son nom : la duchesse de Langeais. Comme dans le cas d'Hosanna qui s'appliquera toute sa vie à faire la femme, la situation familiale originelle de la Duchesse se limite à un couple de parents générateurs de la déviance : un « gendarme en jupon », soit une « mère phallique », et un père fantôme qui est « parti boire ». Encore une fois, on assiste à l'absence signifiante du père et à la surprésence, lourde en conséquences, de la mère. Elle « s'est saignée à blanc pour me gratter un héritage parce que j'étais son favori ⁵⁷ », nous informe Édouard en relatant son voyage en Europe dans *Des Nouvelles d'Édouard*, voyage possible grâce justement à l'argent de l'héritage. *La Duchesse et le Roturier* en dit long sur le vécu d'Édouard avec sa mère jusqu'à l'âge de quarante ans. Cette mère aura la même attitude ambivalente que la mère d'Hosanna qui en voyant son fils, encore enfant, déguisé en fille, faisait « semblant de ne pas comprendre ⁵⁸ ». Plus âgé, Édouard sera accusé par sa mère de s'éloigner d'elle. Victoire finit par mettre son fils à la porte, sentant bien qu'il ne tolérera plus l'isolation qu'elle avait toujours prévue et désirée pour lui. Édouard prétend qu'il n'a d'ailleurs jamais autant aimé sa mère qu'à ce moment même où elle l'a mis à la porte. « Il ne l'aima jamais plus qu'à ce moment où elle le bannissait, peut-être à tout jamais ⁵⁹. » Ce geste de sa mère qui signait pour lui une sorte de délivrance, il a donc réussi à l'interpréter comme une preuve d'amour qu'elle prodiguait, au travers même de l'aveu de son impuissance à le garder auprès d'elle.

⁵⁷ Michel Tremblay, *Des Nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984, p. 651.

⁵⁸ Michel Tremblay, *La Duchesse et le Roturier*, Montréal, Leméac, 1992, p. 468.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 575.

Mais comment aurait-il pu comprendre l'affront que représentait ce poste de gérant aux yeux de Victoire, devant les ambitions, les rêves qu'elle avait caressés, entretenus, nourris pour lui depuis sa naissance ? Comment aurait-il pu deviner les désirs de puissance qu'elle avait ressentis pour lui, pauvre enfant sans dimensions qui s'était toujours laissé balloter, démuné de toute idée de grandeur, ignorant tout de la faim de pouvoir, jusqu'au jour où, soudain, tout lui était venu d'un seul coup, désirs, faims, rêves, ambitions, ce jour maudit où il s'était rendu compte qu'il était différent dans une société qui condamnait toute disposition, tendance, talent, goût, qui n'allait pas dans ses critères de normalité et où il avait caché, enfoui, cette « anomalie », sous un masque d'indifférence, dans un personnage de gérant de magasin ?⁶⁰

Édouard avait visiblement de la difficulté à s'assumer devant sa mère. Il lui manquait le courage de lui parler de son homosexualité, car ce sentiment suscitait en elle la honte. Le gérant du magasin de chaussures était un « étranger » pour elle, parce qu'il était trop différent de tout ce qu'elle avait toujours « rêvé » pour son « fils chéri ». Dans le cas de la relation de la duchesse avec sa mère, on peut effectivement parler d'un vécu incestueux. Il y a inceste au sens où la mère reporte sur l'enfant un amour adulte en manque que le père n'est pas en mesure de recevoir.

Même s'il n'y a pas eu d'inceste physique proprement dit, la violence des désirs de la mère passait dans le regard, les attitudes et les gestes, dans le langage, les expressions, les intonations de sa voix quand elle s'adressait à l'enfant. Quand une mère reporte sur son fils tout l'amour déçu pour son mari, ce fils devient « son homme », même s'il n'a que

⁶⁰ Michel Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, p. 105.

deux ou trois ans. Et c'est exactement ce que l'enfant ressent et qui est pour lui d'une violence troublante extrême, d'autant plus traumatique que son immaturité psychologico-sexuelle ne lui permet pas de comprendre exactement ce qui se passe. L'enfant aime les hommes comme sa mère l'aimait, cette mère qui était à son fils plutôt qu'à son mari, ce qui a donné un fils aux hommes.

Ainsi le fils transformé en femme construit-il une trame qui lui permet de rapprocher la femme de l'homme, de réinventer le lien rêvé entre sa mère et son père. Mais comme il a tant souffert de voir sa mère humiliée, il ne lui fera pas jouer n'importe quel rôle. Elle devient, à travers lui, une duchesse qui fait « pâmer » tous les hommes : « C'est ça que tu veux devenir [...] te promener couvert de bijoux avec des hommes qui virevoltent autour de toi⁶¹ [...] ». Si telle avait été la mère de la duchesse, si seulement son mari l'avait aimée comme elle voulait, elle n'aurait pas été en position de se rabattre sur son fils, de l'investir du manque de son désir adulte d'un homme, d'un mari, d'un père pour ce fils. Et il est fort possible que la duchesse n'aurait alors jamais existé. Non, elle a pris toute la place vacante du père auprès de son enfant, elle l'a tellement envahi avec ses propres désirs qu'il n'a plus eu d'espace pour exprimer les siens propres, son désir du père. Édouard ne peut se sentir au monde comme fils qu'en réactivant lui-même l'opération de sa mise au monde : or comme ce n'est qu'en devenant sa mère qu'il peut être le fils, il est forcé d'évoluer dans le douloureux et absurde paradoxe. C'est en riant de son identité masculine de fils qu'il essaye de s'affirmer. Édouard a ainsi réinventé la réalité pour exister, il s'est

⁶¹ Michel Tremblay, *Des Nouvelles d'Édouard*, op. cit., p. 672.

donc mis à faire la duchesse, à jouer sa mère désirée tant par son mari. C'était là un grand prix à payer pour que le fils puisse exister.

Victoire était une femme d'hiver et les étés la déprimaient. Mais lorsqu'elle se vit tout habillée et prête à partir, elle eut un moment d'hésitation. Elle tenait le bras d'Édouard et allait poser le pied sur la première marche au bout de l'escalier lorsqu'elle s'arrêta soudain, se raidit, s'appuya contre la main courante. Avait-elle vraiment envie d'aller parader rue Mont-Royal au bras de cet énorme bébé qu'elle adorait, mais qu'elle savait ridicule et même risible ?⁶²

Freud affirmera en outre que « seuls les rapports de mère à fils sont capables de donner à la mère une plénitude de satisfaction, car de toutes les relations humaines, ce sont les plus parfaits et les plus dénuées d'ambivalences⁶³ ». L'enfant-fils ne peut pas être cependant conçu comme un objet qui est là pour combler les manques de la mère, pour réparer ses blessures narcissiques. Le fils paye effectivement de sa personne, ainsi qu'Hosanna, ainsi que la duchesse de Langeais. Freud affirme aussi que la mère phallique « peut reporter sur son fils tout l'orgueil qu'il ne lui a pas été permis d'avoir d'elle-même⁶⁴ ». Dans sa conférence « La féminité », il a insisté sur l'ampleur de la fixation du fils à sa mère. « Le premier amour du garçonnet, c'est sa mère à laquelle il demeure fixé pendant la formation du complexe d'Œdipe et, en somme pendant toute la vie⁶⁵. » Son mariage ne l'étant pas satisfaite, le regard, la personne de son fils devient pour cette mère son refuge narcissique. Et forcément aussi sexuel : au sens où même s'il n'y a pas entre

⁶² Michel Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, op. cit., p. 83.

⁶³ Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, p. 175.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 156.

eux une relation physique proprement dite, tout le poids des désirs de la mère restés inassouvis dans son rapport avec son mari est reporté sur la personne de son fils, le seul qui la satisfait.

En ce qui concerne Édouard, le fait d'aimer et d'être aimé exclusivement par sa mère l'a privé de son identité masculine. Quand il cherchait dans son regard le reflet du petit garçon qu'il était, il ne voyait rien que son désir à elle, son désir d'elle-même posé sur lui, accroché à lui pour sa satisfaction. Le crime de la mère d'Édouard a été d'empêcher son fils d'accéder justement à sa réalité de fils d'assumer son identité sexuelle masculine. Elle ne lui a offert que la seule possibilité de s'identifier à « une mante religieuse, une mangeuse de males⁶⁶ ». La mère infantile d'Édouard concrétisait symboliquement dans son rapport avec lui de tels actes. Son fils était tout ce qu'elle avait, son mari étant toujours parti boire; ce fils, c'était le seul bonheur qui lui restait, sa seule source de compensation narcissique. Comme elle apaisait justement son narcissisme, si jamais ce fils s'était mis à exister pour son propre compte, elle aurait été anéantie. Il n'était pas question qu'il aimât une autre femme qu'elle. Il devait tôt ou tard se faire prendre dans une parfaite identification réussie avec sa mère.

Dans *La Duchesse de Langeais*, nous voyons comment le personnage s'est mis à aimer « un p'tit jeune », « ce jouvenceau », à en remettre, trop, d'un amour maternel dévorant, envahissant, qui à bientôt fait fuir le jeune. Ceci est sans doute la raison qui explique l'indifférence fréquente des mères face à la révélation de l'homosexualité de leur fils. Cela a été le cas pour Hosanna. Comment une mère complètement centrée sur elle-

⁶⁶ Michel Tremblay, *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*, op. cit., p. 83.

même pourrait-elle prendre intérêt à l'orientation sexuelle d'un fils dont elle n'a jamais même reconnu l'identité sexuelle au préalable ? Sa mère l'a tant aimé qu'éventuellement, il s'est senti plus femme qu'homme ! Voici ce qu'on pourrait appeler une crise de jalousie incestueuse.

Victoire s'était rassise dans sa chaise berçante et regardait l'arbre de Noël en couvrant son fils de reproches et d'injures qui criaient son amour pour lui. Elle lui parla de sa solitude sans jamais la nommer, de son inquiétude, aussi, qui la prenait au moment même où il mettait le pied dehors, de la terreur qu'elle avait qu'il ne revient plus; elle défit devant lui chacun des fils de leur relation, parla de ce qui les unissait comme d'une liaison qui tirait à sa fin, usa de chantage émotif⁶⁷.

Officielle plus tard, l'homosexualité de son fils était devenue chose taboue pour elle. Et elle avait l'habitude de critiquer très crûment son fils devant tout le reste de la famille, très mal à l'aise, quand Édouard n'était pas à la maison : « Y doit être accroché après quequ'boules qu'y aurait honte de nous présenter⁶⁸. » Michel Bouchard explique que les homosexuels peuvent faire appel à des références mythiques afin de justifier ce que les préjugés sociaux et la religion condamnent. Dans la Grèce antique, l'amour entre hommes était beaucoup mieux accepté que dans la culture judéo-chrétienne. Didier Eribon note d'ailleurs comment, au 19^e siècle, la lecture de Platon et d'autres auteurs antiques a été le

⁶⁷ Michel Tremblay, *La Duchesse et le Roturier*, op. cit., p. 575.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 546.

point d'ancrage d'une parole gay au cours du processus d'émergence d'un discours littéraire et intellectuel voulant attribuer une validité à l'interdit⁶⁹.

Pour reprendre les mots d'Alexandre Lazaridès, l'homosexualité dramatisée, parce qu'elle était travestie, serait apparue comme un appel d'air frais pour une société étouffée jusqu'à l'asphyxie par ses maîtres. Homosexualité « travestie » est prise dès fois au sens littéral du mot, c'est un masque, certes, mais, le plus souvent, carnavalesque. Dans sa préface à *La Duchesse de Langeais*, Jean-Claude Germain affirme à propos de cette époque des années 1970 : « Cruel et sans complaisance, Michel Tremblay nous tend encore une fois un miroir : NOUS SOMMES TOUS DES DUCHESSES DE LANGEAIS.⁷⁰ » Judith Butler précise sur le plan général :

[L]e travesti [...] est notre vérité à tous [...] Car le travesti n'imité pas un original : sa mimique rappelle que nous ne faisons tous que nous travestir. Hommes ou femmes, hétérosexuels ou pas, que nous soyons plus ou moins conformes aux normes de genre et de sexualité, nous devons jouer notre rôle, tant bien que mal, et c'est le jeu du travesti qui nous le fait comprendre⁷¹.

Les pièces de théâtre de Michel Tremblay disent la même chose. Il est remarquable, en effet, que l'homosexualité, dans l'ensemble des œuvres dramatiques gaies, soit souvent échangée contre le travestisme, comme s'il existait un jeu de miroirs entre les deux. Le déguisement, le jeu de masques sont par ailleurs essentiels au théâtre; c'est l'un des

⁶⁹ Michel Marc Bouchard, *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre. 1984, p. 39. Cité par Didier Eribon dans *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 224-225.

⁷⁰ Alexandre Lazaridès, « Vision carnavalesque et théâtre gai », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 84.

⁷¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 16-17.

procédés les plus courants de la dramatisation, parce qu'il montre ouvertement ce qui est autrement caché. Les protagonistes de Tremblay semblent jouer à être des personnages qu'ils ne le sont pas en réalité, mais qu'ils voudraient être malgré leur apparence médiocre, burlesque.

Quant à l'homosexualité, elle ne s'y dit pas, ne s'y montre pas directement. Indiquée seulement, elle se prête à une autre symbolisation à laquelle le grand public s'est toutefois montré sensible : la symbolisation de la liberté à tout prix et la transgression des tabous sociaux. Comme le note Renate Usmiani, Tremblay présente les travestis comme des versions caricaturées du symbole sexuel qui ont également de lourdes connotations de symbolisme politique. Le travesti par excellence représente la perte d'identité, ainsi que l'impuissance. L'auteur lui-même insiste sur le parallèle : « On est un peuple qui s'est déguisé pendant des années pour ressembler à un autre peuple. C'est pas des farces! On a été travestis pendant 300 ans.⁷²»

Après le décès de Victoire, nous remarquons qu'Édouard avait vécu la mort de sa mère de deux façons différentes, mais connexes. Il avait d'abord ressenti cette horreur mêlée de révolte que produit toujours sur nous la mort de quelqu'un qui nous est très proche et qu'on avait fini par prendre pour acquis. Mais à travers ces grands pans de douleur, les sentiments d'Édouard s'accompagnent en même temps de quelque chose qui ressemblait à un soulagement qui se formait au fond de lui.

⁷² Rachel Cloutier, Marie Laberge, Rodrigue Gignac, « Entrevue avec Michel Tremblay », *Nord*, n° 1, automne 1971, p. 64.

L'image idéalisée qu'il s'était projetée de sa mère pendant quelques semaines se teinta bientôt de couleurs moins flatteuses; il revit ses défauts, nombreux et très marqués, et s'en délecta sans trop se l'avouer (surtout l'emprise qu'elle avait toujours eue sur lui et le chantage émotif dont elle avait abusé parce qu'il était son plus jeune fils et qu'elle ne voulait pas le perdre) : il comprit peu à peu que la mort de sa mère pourrait bien être la brèche par laquelle il arriverait à s'échapper de cette médiocrité banale, mais cuisante qu'il se reprochait chaque matin quand il se courbait devant le premier client de la journée. Sa mère morte, il n'aurait peut-être plus de ces scrupules qui l'empêchaient de s'assumer et de faire les folies dont il avait besoin pour s'affirmer. Il était sûr, maintenant, qu'elle n'aurait pas honte de lui ! Il avait passé son enfance à séduire sa mère, son âge adulte à entretenir cette séduction et ressentait un immense soulagement à l'idée qu'il pouvait désormais diriger ses énergies ailleurs⁷³.

Édouard devra donc attendre la mort de sa mère pour se connaître complètement. Cet affranchissement est pour lui une façon de s'arracher, en partie du moins, de son milieu social, lieu notamment de misère et de résignation : « J'veux pas mourir dans mon trou la bouche ouverte ! Comme ma mère ! Comme mon père ! Comme tout le monde que j'ai vu partir !⁷⁴ »

Chez Tremblay, le travesti est souvent donc compris comme le symbole ou la métaphore d'autre chose. Relié à l'époque à la question de l'identité nationale, ce phénomène a donné lieu à toute une série d'interprétations qui ont eu pour effet l'oblitération du corps lui-même du personnage dans la dramaturgie de l'écrivain. Chez Tremblay, observe par exemple Lucie Robert, l'homme qui s'habille en femme subit « la

⁷³ Michel Tremblay, *La Duchesse et le Roturier*, op. cit., p. 575.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 566.

même loi patriarcale que les femmes ⁷⁵». Chez Hosanna, cela se traduit par l'adoption du rôle passif sur le plan sexuel. De fait, Cuirette lui lance : « En quatre ans, t'as pas faite un seul geste d'homme au lit, ma chérie, pas un seul ! Tu vis comme une femme, pis tu fourres comme une femme ! ⁷⁶». L'attaque de Cuirette présuppose le manque de masculinité chez son partenaire. C'est que pour ce dernier, il ne s'agit pas simplement de s'habiller en Elizabeth Taylor dans le rôle de Cléopâtre. Au contraire, le fait de ressembler à la vedette américaine dans ce rôle stimule une importante force affective :

J'm'étais toujours contentée de regarder Elizabeth Taylor, jusqu'icitte ; j'm'étais jamais permis d'essayer d'y ressembler [...] J'attendais d'être... digne ! Cibole ! [...] Moé, Claude Lemieux, coiffeuse sur la Plaza Saint-Hubert, j'pensais d'être digne de ressembler à Elizabeth Taylor. ⁷⁷

Une actrice américaine dans le rôle de Cléopâtre ? Hosanna affirme savoir ce qu'elle ressent ; elle extériorise, sur la surface de son corps, un contenu psychique qu'elle porte déjà en elle. Notons au passage que le rêve du *Moi* chez Hosanna se concrétise à travers l'image d'une femme forte : d'abord sur le plan politique, ensuite sur le plan économique et identitaire.

Selon Ginette Pelland, Michel Tremblay montre de manière on ne peut plus exemplaire les vicissitudes de la présence écrasante de la mère et du peu d'implication du père dans une famille. Le pouvoir excessif des femmes s'impose avant tout au sein de la

⁷⁵ Robert, Lucie, « L'impossible parole des femmes », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *loc. cit.*, p. 370.

⁷⁶ Michel Tremblay, *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

famille, notamment auprès des jeunes enfants. Hosanna et la duchesse de Langeais témoignent douloureusement de l'omniprésence incestueuse de la mère phallique dans leur petite enfance, ce sont deux « folles » qui ne cessent de crier l'absence du père de la scène familiale⁷⁸. Pelland souligne que le vrai monde de Michel Tremblay est incontestablement celui de l'inconscient de tous ses gens. Il n'est pas seulement lourd et tragique, mais il porte en soi une profondeur conflictuelle.

Le monde de Tremblay révèle une réalité très dérangeante, troublante, encore passablement taboue; il renvoie souvent aux individus marginaux qui adoptent des attitudes et des comportements spéciaux, hors du commun. Dans cette dramaturgie, le travestissement a permis la création de superbes personnages féminins, étonnants de force. En revanche, il obligeait aussi la destruction par le silence ou par la mort de ces personnages qui érigeaient un mur de défense contre l'oppression de l'homosexualité.

Les personnages travestis de Tremblay sont lucides et authentiques dans leurs drames et tragédies. Leur malaise, on l'a vu, devient visible d'abord à travers leur déguisement. Se déguiser, c'est camoufler ce qui est laid, ce qu'on refuse de voir en soi-même ou de montrer à la face du monde. C'est aussi projeter une fausse image de soi et devenir quelqu'un qui existe aussi longtemps qu'on ne s'accepte pas avec ses défauts et ses faiblesses et surtout avec sa différence. C'est pourquoi le travestissement, associé à la fréquentation nocturne des clubs de nuit étalant tous des noms anglophones, se présente comme un moyen de fortune qui permet aux personnages de Tremblay de dépasser tant bien que mal leur honte et leur impuissance. Mais les années 1990 donnent lieu chez Michel

⁷⁸ Ginette Pelland, *Hosanna et les duchesses. Étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Tremblay*, Lachine, Les Éditions de la Pleine Lune, 1994, p. 8-9.

Tremblay à la création des personnages homosexuels qui s'assument dans leur homosexualité. En résistant à la victimisation qui est devenue un enjeu majeur lors de la période précédente, l'auteur permet à ses nouveaux personnages de s'affilier dans la société. L'homosexuel ne se voit plus comme un être « anormal » qui doit s'effacer ou s'anéantir dans la folie. Dorénavant, il fait partie de sa communauté, ce qui du coup lui permet de porter un regard critique sur celle-ci.

CHAPITRE II

L'EXPRESSION DE L'OPPRESSION : LA LANGUE DES TRAVESTIS

On l'a vu, les travestis occupent une très grande place dans la première représentation de l'homosexualité chez Tremblay ; la valeur de cette image est double dans la mesure où elle illustre à la fois la marginalité extrême des personnages et le caractère exemplaire d'un état de société. Ce paradoxe est bien visible dans le langage des travestis dont nous proposons ici une analyse. Cette perspective nous paraît d'autant plus justifiée que le langage dans l'ensemble est un sujet tabou en soi chez Tremblay. Depuis *les Belles-sœurs*, des critiques ont accusé l'auteur d'avoir utilisé trop de jurons et d'injures dans son œuvre. L'usage du *joual*, sociolecte populaire de Montréal, face au français normatif, accentue ce sentiment d'étrangeté d'où l'on ne peut s'échapper qu'à travers l'humour ou le rêve. Après la première présentation de la pièce au Théâtre du Rideau-Vert en 1968, Martial Dassylva a exprimé toute sa colère et sa frustration à ce sujet. Il a objecté ce qu'il appelle la grossièreté et la vulgarité du texte de Tremblay et a fait des reproches à la direction du Rideau-Vert d'avoir accepté de produire cette pièce de théâtre malgré le langage qu'emploient les personnages¹:

Je ne suis pas bigot de nature, mais je dois bien avouer que c'est la première fois de ma vie que j'entends en une seule soirée autant de sacres, de jurons, de mots orduriers, etc. Cette grossièreté et cette vulgarité procèdent de la théorie archi-réaliste suivant laquelle le « joual » est la langue naturelle et nationale des Québécois et qu'en conséquence,

¹ Martial Dassylva, « Michel Tremblay. L'amour du 'joual' et des timbres-primés. *Les Belles-Sœurs* », dans *Un Théâtre en effervescence, critiques et chroniques, 1965-1972*, Montréal, Éditions La Presse, 1975, p. 145.

lorsqu'on met en scène des gens d'une certaine classe de la société québécoise il faille, quoi qu'il en coûte, user du langage que, prétend-on, ils emploient².

Tremblay a pourtant répondu à ce genre d'attaque en disant « qu'au lieu de se scandaliser, de se frapper la poitrine ou de “se déguiser en pleureuses devant le langage” qu'il emploie, les spectateurs devraient laisser de côté, une fois pour toutes, leurs préjugés et écouter ce que les personnages ont à dire³. » Tremblay nous invite donc à ne pas accorder trop d'attention à la forme des mots, mais rester à l'écoute de ce qu'ils disent et ce qu'ils cachent. Il est impossible de nier l'effet que la langue de l'auteur a causé, mais on voit que celui-ci ne tente pas de glorifier la langue, il l'utilise comme un moyen polyvalent pour ses personnages de s'exprimer, de s'attaquer et de se réconcilier aussi.

Il n'en reste pas moins, comme le souligne Lise Gauvin, que les personnages de Tremblay participent de manière globale, au fil des pièces et des romans, à une véritable thématization de leur rapport à la langue et rendent compte, ainsi, de manière explicite de leur expérience du langage. On les croirait parfois, dit Gauvin, atteints de la *surconscience* linguistique dont témoignent les écrivains québécois depuis les débuts de la littérature québécoise⁴. Il s'agit d'une « conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête, mais aussi de transformation et de création⁵ ». Dans son

² *Ibid.*

³ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, « Tremblay marginaux en chœur », dans *Théâtre québécois*, vol. 2, présentation d'Alonzo LeBlanc. LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, 1980, p. 244.

⁴ Lise Gauvin, « Le Théâtre de la langue », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 353-354.

⁵ John Kristian Sanaker, « Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* », Montréal, Boréal, 2000, *Globe*, n° 41, p. 150-152.

contexte, l'écrivain francophone du Canada est obligé de « penser la langue ». À partir de l'œuvre de Michel Tremblay, Gauvin propose une analyse très précise de la langue qui, selon elle, est une transformation littéraire du langage populaire et non son reflet⁶. Isabelle Simoes en reformulant l'idée de Lise Gauvin indique que l'écriture de Tremblay devient dans cette perspective un véritable « acte de langage ⁷», au sens linguistique du terme. Un acte transgressif, faudrait-il ajouter de notre point de vue. Ainsi, on ne saurait pas parler des réseaux langagiers dans l'œuvre de Michel Tremblay sans considérer la récurrence de la langue comme thème et comme une redondance aussi bien dans son théâtre que dans ses romans. Motif inlassablement repris, la thématisation de la langue rend aussi compte des tensions internes de l'écriture de Tremblay et de la recherche d'une liberté du discours. Gauvin soutient cependant que l'expérience du langage, dans le monde de Michel Tremblay, pour être douloureuse, n'en est pas moins affectée de signes positifs dans la mesure où chacun des protagonistes prend la peine d'identifier et de clarifier, à l'instar de l'auteur lui-même, son propre rapport à la parole⁸. L'utilisation du jocal chez Tremblay est un peu caricaturale.

Un double visage du tabou : entre injure et juron

Pour bien comprendre cette double fonction du langage en tant que tabou chez Tremblay en rapport avec les personnages travestis, il nous faut d'abord faire quelques

⁶ *Ibid.*

⁷ Isabelle Simoes Marques, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », p. 228, [http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_text09_simoes.pdf], consulté le 12 juillet 2017.

⁸ *Ibid.*, p. 355-357.

clarifications au sujet de la nature et de la fonction de ce langage. Pierre Enckell rappelle qu'il est nécessaire d'établir dans ce contexte une distinction entre juron et injure. Ces deux mots ont beau avoir la même origine étymologique, ils ne sont nullement synonymes. Une injure ou une insulte s'adresse à quelqu'un en particulier pour blesser ou dévaloriser⁹. Les injures selon Enckell sont particulièrement agressives, blessantes et répugnantes, et il serait difficile de les répertorier dans un dictionnaire du fait de leur diversité. Des termes en nombre incalculable peuvent être perçus, selon les circonstances, comme injurieux.

Sandrina Joseph rappelle que, dans le langage, nous jouissons autant que nous souffrons. L'injure est une parole qui fait jouir quand on l'énonce, autant qu'elle fait souffrir quand on la reçoit. « Elle se dresse entre allocutaire et locuteur entre *toi* et *moi*, pour expliciter avec limpidité la principale règle régissant toute prise de parole : *je* parle donc *je* domine, ne serait-ce que parce que je possède le langage au moment où *je* parle.¹⁰ » L'insulte est une réalité linguistique et sociale à laquelle personne ne peut s'échapper. Le mot *injure* provoque la honte, la colère, le regret, l'accablement. « Car il est vrai qu'un seul nom peut blesser, qu'une simple insulte peut dévaster.¹¹ » La parole du locuteur a sur l'allocutaire un effet indéniable.

To claim that language injures [...], that "words wound" is to combine linguistic and physical vocabularies. The use of a term such as "wound" suggests that language can act in ways that parallel the infliction of physical pain and injury¹².

⁹ Pierre Enckell, *Dictionnaire des jurons*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 15.

¹⁰ Sandrina Joseph, *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, Éditeur XYZ, 2009, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹² Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, Londres, Routledge, 1997, p. 4. Cité dans Sandrina Joseph, *op.cit.*, p. 26.

Joseph affirme que dans l'esprit de celui qui injure, la blessure émotive engendrée par l'injure se fait entendre le mieux par le vocabulaire corporel, celui de la violence physique¹³. Dans ce sens, les gros mots peuvent effectivement blesser la personne qui en est l'objet.

Pourtant, contrairement au nom propre qui désigne en entier l'individu qui le porte, l'injure réduit souvent cet individu à une caractéristique unique fixée par la nomination — comme, par exemple, *tapette*, *putain* ou *nègre* — où s'actualise dans le nom la violence du mépris exprimé par l'injure¹⁴.

Gilles Lefebvre ajoute pour sa part : « Notre langue dont le sacre est un élément porte les marques, les blessures de nos combats, de nos ambivalences, de notre instabilité, bref, de nos traumatismes¹⁵. » L'abondance des « sacres » chez le Québécois n'a pas de motivation unique. Ce phénomène se manifeste d'une façon complexe. Chez les Québécois il y a un rapport entre les « sacres » et le « joual ». Les sacres peuvent avoir une valeur significative en ce qui concerne le mépris de soi, l'aliénation, la frustration, le sentiment d'infériorité, bref, toutes les attitudes négatives qui minent le Québécois. Jean Boris précise à ce propos :

Car, ces jurons et ces blasphèmes, si l'homme du peuple les profère avec cette regrettable facilité, c'est qu'ils ne sont pour lui qu'un signe ou qu'une traduction habituelle de ses émotions. Mais chez nous c'est l'homme instruit qui parle ici, ils éveillent, aussitôt qu'entendus, toute

¹³ Sandrina Joseph, *op. cit.*, p.71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ Gilles Lefebvre, « L'étude de la culture, la linguistique », *Recherches sociographiques*, vol. 3, n° 1-2, janvier-août 1962, p. 247.

une série d'images bien autrement déplaisantes qu'eux-mêmes, ils nous transportent avec eux dans leur milieu d'origine¹⁶.

L'injure apparaît donc, soit comme une provocation, un défi qui peuvent mener à un « tournoi (duel/ compétition) d'injures » ou bien à l'agression physique, aiguillonnant l'adversaire, qui trouve ainsi une excuse dans la bassesse de l'autre — inventée par lui-même et confirmée par la réaction violente de l'autre, soit comme un « coup sans réplique » destiné à mettre son adversaire en chaos, à le faire taire sous le coup de la surprise¹⁷.

L'acte de provoquer est une incitation à réagir, qui devient, dans le cas d'injure, incitation à imiter. Le genre de l'injure détermine le genre de la réplique: à l'obscénité répondra l'obscénité, à la grossièreté et à la vulgarité répliqueront la grossièreté et la vulgarité, à des formules de rejet et d'exclusion répondront d'autres formules de rejet et d'exclusion. L'invective entraînera l'invective, etc.¹⁸

Lorsque les mots ne suffisent plus à dire ses sentiments envers l'autre, on peut utiliser d'autres moyens : des insultes gestuelles, dont certaines sont plus proches de la violence physique que de la violence verbale. L'injure peut aussi devenir un moyen de se (faire) valoriser à l'égard du tiers écoutant. Dans ce cas précis, elle a un caractère ludique, la transgression est synonyme du plaisir, autant pour le locuteur que pour l'allocutaire¹⁹. L'anglais nous renseigne mieux encore sur le sens physique que l'on retrouve en

¹⁶ Jean Boris, « La Bête, humaine », *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Édition du Seuil, p. 44.

¹⁷ Iuliana-Anca Mateiu et Marius-Adrian Florea, « Les injures et les jurons: agressions verbales vs. jeux de langages », p. 595 [<http://upm.ro/cci3/CCI-03/Lds/Lds%2003%2075.pdf>], consulté le 17 juin 2016.

¹⁸ Évelyne Larguèche, (dir.), *Les Insultes en français : de la recherche fondamentale à ses applications (linguistique, littérature, histoire, droit)*, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, 2009, p. 85.

¹⁹ Iuliana-Anca Mateiu et Marius-Adrian Florea, *op.cit.*, p. 599.

stratification : *to injure* a pour premier sens faire du mal à quelqu'un, le blesser au sens moral, ou au sens physique — causer une plaie. On trouve les mêmes connotations en français; faire du tort, offenser ou être injuste, alors que *injury*, qui correspond au terme *injure* en français, a pour sens mal occasionné : tort reçu, dommage ou violation aux biens, à la réputation, à la propriété ou à la réputation de quelqu'un²⁰.

Le juron, par contre, est le plus souvent un cri de colère, mais il peut aussi exprimer d'autres sentiments, il peut être blasphématoire ou non ; en général, il est malsonnant et n'a pas vraiment de destinataire. Il offense ceux qui les entendent, mais ne constituent nullement une attaque personnelle directe. Le juron, écrit Émile Benveniste, est bien une parole qu'on « laisse échapper » sous la pression d'un sentiment brusque et violent, impatience, fureur, déconvenue. Mais cette parole n'est pas communicative, elle est seulement expressive²¹. Enckell affirme que le juron ne se réfère pas non plus au partenaire ni à une tierce personne. Il ne transmet aucun message, il n'ouvre pas de dialogue, il ne suscite pas de réponse, la présence d'un interlocuteur n'est pas nécessaire. En effet, le juron fait partie des termes assez rares qui conservent toute leur valeur quand ils sont proférés sans témoins : c'est le monologue par excellence²². Un juron exprime la plupart du temps une émotion forte, un sentiment intense, souvent négatif, de colère, d'exaspération, de révolte, d'irritation, ou de refus. Mais il peut aussi traduire la surprise, l'étonnement, la douleur, ou des états comme la perplexité, l'hésitation ou l'indifférence, ou encore encoder

²⁰ Beatrice Fracchiolla, « Injure », dans Michela Marzano, *Dictionnaire de la violence*, Presses Universitaires de France, 2011, p. 1-2, [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00941836/document>], consulté le 17 juin 2016.

²¹ Pierre Enckell, *Dictionnaire des jurons*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 16.

²² *Ibid.*

à l'inverse un choc positif sous le coup de l'admiration. Son interprétation se fait en fonction de la situation dans laquelle il est proféré²³.

Benoît Lacroix note qu'en soi, le juron est un défi, une protestation, un défoulement en même temps qu'un appel forcené, parfois moqueur, parfois vengeur, contre un danger, une peur, une surprise. À propos du Québec, Lacroix note : « Dans ce pays si excessif à bien des égards, face à une histoire faite de tant de revers et d'embûches, n'est-ce pas un peu normal que nous tentions l'impossible des mots pour réagir et contester au moins en paroles les imprévus de situations qui paraissent désespérées ? ²⁴» On sait déjà que l'usage d'un mot rare et prohibé peut parfois donner autorité à son auteur, l'imposer, au besoin consacrer sa sincérité, l'aider à contourner sa timidité, voire apaiser sa colère.

Contre l'emprise souvent excessive d'une religion omniprésente et d'un clergé surprotecteur dictant à ses « fidèles » les vérités à croire, le culte à pratiquer et la morale à observer, le blasphème devient, même chez les moins conscients de ses usagers, un rite d'autonomie et de libération à la portée de toutes les langues, à tous les niveaux de culture: Qui sacre, écarte, juge, délie au besoin la conscience, pose un défi contre la morale officielle qui le culpabilise²⁵.

Jean-Pierre Pichette souligne que le Québécois est né d'une telle révolte en voulant remettre en question à peu près toutes les valeurs jusque-là admises dans le but d'affirmer son identité propre, une identité bien différente de celle du Canada anglais et différente aussi de l'ancienne mère patrie. Dans l'enthousiasme de cette révolution, il a voulu oublier les interdits et s'est pris à croire, à cause de la particularité du juron québécois, que celui-

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ Benoît Lacroix, « Préface » dans Jean-Pierre Pichette, *Le Guide raisonné des jurons*, Montréal, Quinze, 1980, p. 8.

²⁵ *Ibid.*

ci est un élément important de la culture²⁶. Iuliana-Anca Mateiu et Marius-Adrian Florea rappellent que *les gros mots* représentent une simple classe de mots, vulgaires et bas, d'une façon qui les dévalorise, que les injures/insultes renvoient à la fois à une classe de lexèmes, à un type d'actes de langage, voire à des actes non verbaux. Quant aux jurons, ils désignent une liste de formules, mais aussi l'acte accompli en les proférant dans certaines circonstances et avec une certaine intonation.

À la lumière de ces considérations théoriques, il faut préciser que si l'emploi du langage apparaît chez Tremblay, surtout dans sa production théâtrale, comme un véritable acte de transgression, il faut aussi attirer l'attention sur le fait, qu'au-delà des injures et des sacres, employés en tant que moyens de défense et de critique, signes d'un positionnement social particulier où la marginalité des homosexuels travestis devient paradoxalement illustrative d'un état de société, le mauvais langage accomplit également un rôle significatif dans le processus d'auto-identification des personnages. Cela se fait par le biais de l'autodérision, un mode d'expression qui se situe quelque part entre injure et juron.

Feuerhahn souligne que le ridicule et la dérision ont pour point commun de mépriser, de soustraire l'objet concerné à toute considération. La dérision apparaît comme une stratégie de dévalorisation, d'exclusion des objets sociaux jugés méprisables. Rire de dérision, c'est donc rire à propos d'un objet dans l'ambivalence qui est connotée négativement. Ce rire signale une mise à distance. Éprouvée collectivement, la dérision d'un objet assemble les rieurs entre eux. Un double mouvement est ainsi à l'œuvre : d'une

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

part, un renforcement du sentiment d'appartenance entre ceux qui partagent les valeurs négatives attribuées à l'objet, et, d'autre part, une mise à distance de l'objet concerné. Ces aspects contradictoires et complémentaires de la dérision dans la sociabilité comique sont rarement évoqués. Le sens commun retient surtout le plaisir et la détente que le rire procure, pourtant la dérision n'est pas exempte de toute violence²⁷. Tous les registres émotionnels trouvent une expression dans la sociabilité comique : de la violence d'une plaisanterie ou d'une caricature brutalement dégradante. La distinction entre comique tendancieux (hostile, obscène, cynique ou sceptique) et comique inoffensif (ou absurde) est d'ailleurs centrale dans l'analyse du mot d'esprit chez Freud²⁸. Le rire, ce geste social selon l'expression de Bergson, occupe une position équivoque dans les échanges interpersonnels, à mi-chemin entre élaboration intentionnelle et expression spontanée²⁹. Le rire, cette manifestation physiologique incontrôlée et agréable, procure certes une détente, mais celle-ci n'est pas seulement ressentie par le rieur, elle exprime l'émotion qui lui est associée et la communique au sein de son groupe social d'appartenance. Le rire oriente les modalités affectives de l'échange social, et ce dans la mesure où la réaction émotionnelle de la personne se fait agent conscient ou involontaire de signification dans le groupe. Dès lors, la dérision, ce rire fondé sur la moquerie, s'avère porteuse d'une compétence socio-émotionnelle beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à première vue³⁰.

²⁷ Nelly Feuerhahn, « La dérision, une violence politiquement correcte », [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14504/?sequence=1], p. 191, consulté le 17 juin 2016.

²⁸ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

²⁹ Nelly Feuerhahn, « La dérision, une violence politiquement correcte », *op. cit.*, p. 191.

³⁰ *Ibid.*, p. 192.

Judith Stora-Sandor constate que quand on parle de l'autodérision, on se réfère à celui qui pratique cette forme d'humour, à celui qui est prêt à accepter de s'exposer au rire d'autrui³¹. Elle souligne que derrière le message, « Je suis ridicule, j'agis d'une manière ridicule », il y a un autre message qui se déroule comme un sous-texte ou un sous-discours qui suggère que cette humilité est une fausse posture. En fait, il y a une certaine fierté, voire une bonne dose d'orgueil de se montrer si lucide envers ses propres défauts d'une part, et si sûr de sa propre valeur d'autre part. La personne concernée croit que ses déboires et ses faiblesses ouvertement exposées ne peuvent pas abaisser sa valeur personnelle. Sa prétendue infériorité est détruite par une supériorité insinuée³². Comment, en pratiquant l'autodérision envoie-t-elle ce double message ? Comment peut-elle livrer ces informations contradictoires concernant sa propre personne ? Stora-Sandor explique pourquoi l'autodérision est utilisée par ceux qui se sentent maltraités par la société ou du moins vivent dans une condition inférieure. C'est encore parce que l'humour apporte à ceux qui l'utilisent une « défense ³³ ». Il vaut mieux se moquer de soi-même avant que l'autre ne le fasse. De plus, en le faisant, l'hostilité de l'autre est désarmée; bien plus, dans le meilleur des cas, cet autre se laisse séduire par la prime qui lui est offerte sous forme de plaisir humoristique³⁴. Stora-Sandor suggère qu'alors le producteur et le destinataire de l'humour se trouvent sur un pied d'égalité. Le sentiment du plaisir qu'éprouve celui qui fait rire les autres, à ses propres dépens, se communique à son public et le don de ce dernier sous forme

³¹ Judith Stora-Sandor, « Réflexions sur l'autodérision », *Humoresques*, n° 17, 2003, p. 107-108.

³² *Ibid.*, p.108.

³³ *Ibid.*, p. 113.

³⁴ *Ibid.*, p. 113-114.

de rire établit des liens affectifs entre les partenaires. C'est ainsi que se justifie la proximité phonique de l'humour et de l'amour³⁵.

Transgressions langagières : une polyphonie à perte

Le travestissement et la transgression de la langue dans *La Duchesse de Langeais* et *Hosanna* sont évidents. La duchesse, une « vieille pédale d'une soixante d'années³⁶ », est le premier d'une série de travestis suivie par Hosanna et Sandra qui marqueront l'œuvre de l'auteur³⁷. Pour Tremblay lui-même, ce texte théâtral « va très loin dans la provocation tant physique que verbale³⁸ » ; tout le monde le trouve vulgaire, lui le premier, mais il l'a aussi jugé nécessaire pour secouer les consciences³⁹. Le jeu dramatique du personnage débute « sur cette terrasse d'un café à l'heure de la sieste complètement seule et par le biais d'un dédoublement de son identité inconstant dans ce *no man's land* a-référentiel entre le masculin et le féminin, devenant une femme du monde à l'instar de Marlene Dietrich, une vraie folle⁴⁰. »

LA DUCHESSE. [...] Tu-seule, la tite-fille... Y'a ben rien que toé pour rester sur la terrasse en plein soleil de même! Mais une femme du monde, c'est une femme du monde! Y faut tenir son "standing"! Je viens de me lever, moi, mon petit, vous ne me ferez pas coucher comme ça, en plein cœur d'après-midi!

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1984, p. 81.

³⁷ Domingo Pujante González, « Théâtre, revendication et identité(s) au Québec: *La Duchesse de Langeais* et *Hosanna* de Michel Tremblay », *Anales de Filología Francesa*, n° 21, 2013, p. 304.

³⁸ Luc Boulanger, *Pièces à conviction*, Montréal, Leméac, 2001, p. 36.

³⁹ Domingo Pujante González, *op. cit.*, p. 308.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 306.

C'est barbare! Mon Dieu que chus niaiseuse! Une vraie folle!

Elle rit.

Une vraie, vraie, vraie folle! Une chance que j'le sais... Ah! ça, pour le savoir,

j'le sais, par exemple! Y'a personne qui peut me dire que j'le sais pas! Je le crie partout depuis quarante ans!

Elle se plante bien droit à la Marlène Dietrich.

Oui, votre honneur, quarante ans de service et toutes mes cartes de compétence!

À la française, à la grecque, tout c'que vous voudrez! Et de la première classe !

Grand rire dramatique.

Je suis une mante religieuse, une mangeuse de mâles!

Autre grand rire dramatique.

Quand on parle de moi, on dit toujours: "La duchesse? Une folle! Tapette comme y'en a pas!" Mais que c'est que vous voulez que ça me crisse, ça, moi? J'le sais! Pis ça me gêne pas! Pas une miette! Au fond, sont pas plus fines, celles qui disent ça... C'est des poudrées, des folles puis des tapettes, elles aussi. Pas plus. Peuvent toutes aller...

Un temps.

J'ai soif.

Elle retourne vers la table en ondulant des hanches et se verse un verre⁴¹.

À cette terrasse de café, en tête-à-tête avec une bouteille de scotch-whisky déjà à moitié vide au début de la pièce, la duchesse est en train de se soûler non pas tant pour

⁴¹ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p.83.

oublier que pour ne pas se rappeler. La blessure est toute fraîche, elle date en fait de la veille. Le jeune garçon dans la vingtaine dont elle est éperdument amoureuse, chose qui ne lui était pas arrivée depuis une quarantaine d'années, a pris la clé des champs avec un adolescent Et la duchesse, qui se croyait à jamais prévenue, en est ébranlée⁴²: Elle va burlesquement s'arracher les ultimes restes de cœur en réduisant au ridicule tout ce qui avait été sa vie et ses amours; elle ne s'épargnera l'aveu d'aucune faille, d'aucune faiblesse, d'aucune folie. La voici s'exhibant sur la place publique afin de reconquérir son titre et l'estime de son milieu par une autodérision. Cette stupéfiante absence de retenue, cet exhibitionnisme insoucieux des bienséances font la force et le pouvoir de la duchesse, parce qu'elle s'y risque totalement, à la manière d'une trapéziste qui refuserait la sauvegarde d'un filet pour subjuguier la foule en jouant à tout coup sa vie. Il y a une certaine grandeur dans son entreprise⁴³. Elle joue les artifices en affirmant être dangereuse : « Mais ma chérie, t'as toujours été dangereuse ! Pis tu l'es encore ! », ou qu'elle se flatte, mère phallique, d'être « encore capable d'en épuiser des p'tits jeunes...⁴⁴», c'est bien toujours la même entreprise de glorification de soi qu'elle poursuit différemment, mais obstinément, comme une amante creuse sa cachette⁴⁵. Combinée à une apparence différente ou à un autre sexe, la parole, aux accents et aux intonations variables, pimente le jeu du personnage et amplifie l'effet de son masque.

⁴²Alexandre Lazarides, « Le Cœur obscène », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 75.

⁴³*Ibid.*

⁴³ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴*Ibid.*, p. 102.

⁴⁵ Alexandre Lazarides, *op. cit.*, p. 79.

L'autodérision allège le lecteur de Tremblay; au fond, elle lui permet de percevoir l'âme blessée des personnages. C'est évident surtout chez Hosanna :

CUIRETTE. T'es drôle, comme ça, sans ta robe, avec ta tête de femme
...

HOSANNA. Ah! non, chus pas drôle ... Chus pas drôle pantoute. Pas une miette. Du tout. *Not at all. (Longue pause.)* Chus ridicule.

CUIRETTE (*s'approchant*). Ben non, j'trouve pas, moé ...

HOSANNA. Chus ridicule quand chus déguisée en homme, quand j'coiffe mes Juives jewish-renaissance. Des vrais gestes de femmes, qu'y me disent que j'ai, .. "*You should work in drags, Claude !*" Pis si j'irais travailler en femme j' gage qu'y me laisseraient tomber parce qu'y veulent pas se laisser toucher aux cheveux par des femmes ... Pis chus ridicule quand chus déguisée en femme parce que j't'obligée de faire la folie pour attirer l'attention parce que chus pas assez belle pour l'attirer autrement ... Pis chus t'encore plus ridicule quand chus pognée comme ça, entre les deux, avec ma tête de femme, mes sous-vêtements de femme, pis mon corps ...⁴⁶

Chez la duchesse, le discours polyphonique de la terrasse qui passe sans arrêt de la *femme du monde à la p'tite fille*, ce monologue blessant avec un interlocuteur fictif montre aussi un dédoublement, marqué par l'alternance de la première et de la deuxième personne. Ici nous voyons surtout l'ironie et une forte dose d'humour noir, le douloureux processus de la construction de l'identité homosexuelle par l'approximation au féminin⁴⁷.

Elle tombe sur une chaise sous l'effet de l'alcool.

⁴⁶ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Domingo Pujante González, *op. cit.*, p. 307.

Ouais... Ben là, ma noire, tu dépasses les bornes!

Elle renverse la tête par en arrière.

C't'effrayant, c'te soleil-là, c't'effrayant! M'as mourir! Mais ça ne fait rien, tu vas v'nir brune pis belle!

Elle s'éponge le visage.

Ça c'est pas vrai pantoute, parce que tout c'que j'arrive à être, c'est rouge comme un homard... Un homard! Seigneur Dieu! J'commencerais-tu à parler de moé au masculin? Quelle horreur! C'est vrai que homarde... Envoye, encore un p'tit verre, ma chérie, pis ensuite on va aller cruiser un peu, voir si y'aurait pas quelqu'gibier dans les sous-bois... Ouais... Ça servirait à rien, je suppose: les plages doivent être vides à cette heure-citte... La câlice de "siesta"! Que chus donc tannée! Les mâles doivent tous être couchés, là, la queue ben au repos... "Tendrement posée sur la cuisse, comme je dirais si j'étais poétesse"...

Elle chante.

"La poésie fout le camp, Villon!" C'est vrai qu'avec moé, c'est pas dans la rue qu'est descendue, la poésie, c'est dans la marde! "La poésie fout le camp..."⁴⁸

Selon Alexandre Lazarides, la maîtrise du langage dramatique permet à Tremblay de passer d'une instance à l'autre sans que ne soient jamais brouillées ni la compréhension de ce qui se dit, ni l'identité des interlocuteurs imaginaires. Ainsi, la duchesse se penche avec une bienveillance toute spéciale sur la « p'tite fille » qu'elle sent en elle, à qui elle dit « tu » et qu'elle appelle « ma chérie » ou, plus simplement, « tite-fille ». Elle tente de lui

⁴⁸ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 84.

faire profiter de son expérience de la vie, enfin, du genre de vie qu'elle a connu. Elle fait son éducation en lui demandant de boire un verre pour un « Monsieur » invisible, et la p'tite fille, en la personne de la duchesse, de s'exécuter. Parfois, cette enfant, si sage d'habitude, devient vulgaire, dit des choses inconvenables ou se comporte de façon déplacée; la duchesse doit patiemment la souffrir, comme il faut qu'une mère subisse les excès de sa fille au plus aigu de son adolescence, en attendant que « ça lui passe ⁴⁹».

Lazarides note que, parfois, la duchesse et son double juvénile s'effacent, et c'est simplement une femme un peu fatiguée qui parle en dehors de toute pose. Elle se jette des avertissements, s'interroge à mi-voix dans l'intimité retrouvée avec elle-même. Et son langage lui-même se transforme et devient comme neutre, alors que le verbe de la duchesse était plutôt ardent et se prêtait volontiers à l'excès. Ainsi, le personnage est présent dans le texte sous trois formes, presque trois niveaux de langue qui sont « je » (la femme en tête à tête avec soi), « tu » (l'enfant vulnérable qu'il faut protéger) et « elle » (la glorieuse duchesse à qui seule convient la distance respectueuse de la troisième personne). C'est un seul être déchiré en trois personnes⁵⁰, une sorte de trinité désacralisée.

La duchesse représente un personnage éclaté, complexe, émiétté, mais subversif. Le langage de la duchesse, comme dans le monologue cité ci-dessus, dégénéré, plein de lacunes, le montre de manière exemplaire :

LA DUCHESSE. [...] L'amour! Câlice! J'avais presque oublié ça!

Elle court chercher la bouteille et revient à l'avant-scène.

⁴⁹ Alexandre Lazarides, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

On se soûle!

Elle boit. Long silence. “La duchesse” se promène de long en large comme une lionne en cage.

Vous pensez que j’vas me mettre à brailler comme une grosse Italienne pis que j’vas me garrocher à terre en m’arrachant les trois poils qui me restent sur la tête, hein? Ben vous vous trompez! Vous me verrez pas brailler. Telle que chus là, là, regardez-moé ben; telle que chus là, là, chus malheureuse comme je l’ai jamais été dans ma tabarnac de vie! Pis savez-vous pourquoi? Oui mes agneaux, c’est ça, vous l’avez... En plein ça: j’ai une peine d’amour!

Elle grimpe sur une chaise et lève les mains en l’air.

“La duchesse de Langeais” a une peine d’amour.

Silence.

Allez dire ça aux pompiers, y vont vous pisser dessus! “La duchesse” une peine d’amour! Comme si c’était possible! Après quarante ans de métier! Ben moé aussi j’pensais qu’après quarante ans de métier on n’avait pas de cœur, imaginez-vous donc! Ben, écoutez-moé ben, les p’tites filles, après quarante ans d’expérience, quand on se rend compte qu’on a encore un cœur... Arrête,

Alice, arrête! T’es t’après t’attendrir! T’es quand même pas pour chiâler! Une femme du monde, ça chiâle pas devant le monde! Une femme du monde, ça chie sur le monde! Je chie sur le monde entier!

Elle boit. S’étouffe un peu.

Amen.

Elle redescend de la chaise.

Ici, on remarque d’abord un lexique cru et transgressif où les mots comme « câlce » et « tabarnac de vie » expriment la colère et l’indignation. D’un autre côté, dans le verbe « chiâler », on peut voir la plainte d’un être blessé par la peine d’amour. Les expressions

comme « ça chie sur le monde », « je chie sur le monde entier » la répétition du verbe « chier » soulignent encore le côté choquant du langage ; celui-ci est la preuve de la détresse de la duchesse⁵¹. Les expressions similaires sont employées par Hosanna. Les mots «putain», « guidon », « marde », « maudite putain sale », « cochonne » sont abondants dans la bouche de ce personnage. Ces expressions injurient le destinataire directement. L'agressivité de celui-ci y trouve son expression verbale. À cette époque, le Canadien français (futur Québécois) voit très souvent sa vie comme un calvaire inévitable. « Moé, j'mange d'la marde, pis j'vas en manger toute ma vie !⁵²» Nous voyons dans cette forme d'expression la souffrance et la douleur exprimées par les sacres et l'image négative que ces personnages ont de soi.

Mais à d'autres endroits, ce langage très provocateur s'enrichit d'autres tonalités et registres. On voit coexister alors plusieurs niveaux de langue, du français plutôt correct au joual le plus provocant. Les expressions amusantes ne manquent pas. Un amant sera baptisé « à la verge d'airain.⁵³» Le recours à des mots, à des expressions ou même à des phrases en anglais semble ironiquement (!) le fait d'une vraie femme du monde, qui aurait transcendé définitivement ses origines sociales et les barrières linguistiques, et qui, de plus, a beaucoup voyagé et peut le démontrer. Elle s'adresse parfois à des clients supposés, qu'elle interpelle par des termes câlins, tels que « mon bijou », « trésor chéri », ou « mon petit ». D'autres fois, surgissent un « tu » ou un « vous » dont on ne sait trop qui en constitue le référent⁵⁴.

⁵¹ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 88.

⁵² Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1968, p. 12.

⁵³ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴ Alexandre Lazarides, *op. cit.*, p. 72-73.

On voit donc que les personnages travestis utilisent un langage très varié dans des buts multiples : ils le manipulent, tantôt en invectivant les autres, tantôt en menaçant les autres, tantôt en contemplant leur for intérieur par de longs monologues. Mais ils peuvent ainsi incorporer à leur voix des sons étrangers et des intonations nouvelles qui soulignent le caractère complexe de la composition de leur masque langagier. Les expressions empruntées, les changements de registre ou l'usage de mots étrangers constituent des moyens privilégiés pour faire croire à un personnage, d'autant plus que ces modulations relèvent d'une démarche consciente des travestis au même titre que le maquillage qu'ils appliquent et que les déguisements qu'ils confectionnent. C'est évident surtout chez les personnages comme la duchesse et Hosanna.

Ce phénomène est visible dans la réaction hostile d'Hosanna, quand Sandra, un autre travesti, invite Cuirette, le partenaire d'Hosanna, à un party d'Halloween qu'elle désire organiser chez elle :

Allô, Sandra, comment ça va, mon chou ! Bien, merci moé-même ! [...] T'es ben fine d'inviter Cuirette à passer la nuitte avec vous autres, mais Cuirette, c'est mon mari, pis y va rester icitte. Ça fait assez longtemps que tu coures après pis qu'y se moque de toé en pleine face, que tu devrais finir par comprendre que tu l'intéresses pas pantoute pis que tu nous fais chier tous les deux ! T'as été ben drôle toute la soirée, pis t'étais ben contente que le monde risent de tes farces plates, mais t'aurais dû remarquer que le monde riaient encore plus fort quand tu leur tournais le dos, parce que ta robe était tellement serrée...⁵⁵

⁵⁵ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 20.

L'invective employée engloutit l'adversaire, elle tente de l'écraser en l'assimilant. Son emploi s'envisage donc comme un combat dont le but est de triompher de l'autre en éveillant la peur. En ce sens, elle renferme un côté performatif qui cherche à produire la plus grande efficacité. Le cas d'Hosanna révèle aussi un autre motif qui justifie l'insulte. Pour ce personnage, dominer son entourage grâce à des invectives bien choisies sert à se protéger contre l'adversité tout en camouflant ses souffrances. Claude a longtemps été impuissant face aux gens qui le harcelaient en raison de ses penchants homosexuels et il profite de son nouveau personnage pour se donner dans l'insulte sans appréhension, une volonté évidente de maîtriser cette jouissance de la parole qui lui a cruellement fait défaut. Guillaume Sareault affirme, qu'en tant qu'autre moyen d'évasion chez les personnages qui fréquentent *la Main*, l'humour noir agit comme un apaisant seulement temporaire chez les travestis et les prostituées. Car la blague tourne rapidement à la bagarre en raison de son caractère subversif et ne manque pas de révéler, sous la raillerie, des sentiments partagés que traduisent les réactions divergentes des deux protagonistes. S'attaquant de travers aux sujets les plus tabous, l'humour noir et le dédain produisent un rire réduit qui atteint son effet par le traitement comique de thèmes délicats. Manipulée au gré de leur imagination, la langue devient un outil prépondérant sur lequel ils s'appuient pour tromper, fuir ou dominer leur entourage⁵⁶.

⁵⁶ Guillaume Sareault, *La Main ou le théâtre de l'identité trafiquée chez Michel Tremblay*, M.A., Université de Montréal, 2011, p. 85.

C'est aussi une manière de dire son amour ! Cuirette dans un discours injurieux envers Hosanna dit à cette dernière qu'elle vieillit et qu'elle s'enlaidit. Mais ce même personnage finit par exprimer ses sentiments affectueux :

[...] Tu vis comme une femme, pis tu fourres comme une femme ! Pis depuis qu'y'a des rides qui ont commencé à apparaître au coin de tes yeux pis aux coins de ta bouche, t'as epaissi tes croûtes, comme une femme ! T'as même commencé à te maquiller pour aller travailler, Hosanna ! Tu sors pus d'la maison sans blush ou quand y fait jour ! Tu vieillis, Hosanna, pis tu vieillis comme une femme : vite ! Pis ça s'ra pas long que toutes les farces plates que t'as pu faire sur les vieux travestis vont te retontir dans'face ! Ça a commencé à soir, pis c'est pas fini, c'est moé qui te le dis ! Tout le monde le sait que t'as pas mal plus que les trente ans que t'avoues en tapochant des yeux, Hosanna, pis y'attendent juste deux ou trois pattes d'oies de plus pour se garrocher su'toé comme tu le fais avec eux autres depuis si longtemps ... (*Pause.*) T'es pus une p'tite cute depuis hier soir, Hosanna! (*Il se dirige vers la porte.*) T'es pus une p'tite cute depuis hier soir, Hosanna! (*Il ouvre la porte.*) Pis veux-tu que j'te dise la chose la plus niaiseuse du monde ? (*Pause.*) Ben crisse, j't'aime⁵⁷!

Ainsi, comme le dit Sareault, sur la *Main* le pouvoir du déguisement sert à fausser le statut social d'un individu, à exhiber les traits de celui qu'il voudrait être en cachant de son mieux les indices qui trahiraient sa véritable provenance. Perruque, maquillage et accessoires féminins suffisent à construire un double de leur être marginalisé. Dans *Hosanna*, les masques existent partout, et le travestissement, le déguisement et le maquillage sont le signe de l'inadaptation par rapport au milieu d'origine et, à bien des égards, par rapport à leur propre visage. En modifiant ainsi son enveloppe corporelle, en

⁵⁷ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 48.

occultant son visage, le personnage cherche à falsifier sa véritable nature pour masquer un malaise qui existe en lui et profiter d'une nouvelle identité qui peut avoir un effet salutaire sur son être⁵⁸.

Anne Ubersfeld affirme que, du point de vue sémiologique, la clôture ou la *fin du temps* de l'action suppose une *ouverture sur le nouveau*⁵⁹. Dans *Hosanna*, le dénouement logique du deuxième acte de la pièce, suite à la déconstruction progressive du personnage central, se termine par une déclaration symptomatique qui vient abolir, en même temps que le protagoniste se déshabille et se démaquille, après la déjà mentionnée soirée d'Halloween, la distance qu'avait créée le masque entre Claude et Hosanna déguisée en Cléopâtre : « Cléopâtre est morte [...]. R'garde, Raymond [Cuirette], chus t'un homme ! Chus t'un homme, Raymond ! Chus t'un homme ! Chus t'un homme ! Chus t'un homme...⁶⁰ » Dans cette pièce, nous voyons comment le monologue éveille la conscience individuelle de l'identité sexuelle chez le travesti et de quelle façon le langage des personnages est subversif par rapport aux normes établies. Comme remarque Marina Yaguello : « La parole n'est pas seulement un outil, c'est un exutoire, une forme d'action, un moyen de s'affirmer comme être social, un lieu de jouissance ou de souffrance⁶¹ ».

Que révèlent-ils donc en particulier les travestis par leurs attitudes face à la langue ? D'abord, un paradoxe. Malgré tout le plaisir qu'ont certains travestis de Tremblay à se déguiser, le langage, lui, ne souffre aucun masque. Il fait donc une partie fondamentale du

⁵⁸ Guillaume Sareault, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 162-163.

⁶⁰ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p.75.

⁶¹ Marina Yaguello, *Les Mots et les femmes*, Paris, Payot, 1982, p. 19.

processus de libération de la contrainte sociale qui limite les personnages. C'est une double marque de leur position sociale, celle des exclus exemplaires et des contestataires de premier rang. Les travestis chez Tremblay répondent à l'injustice de la société d'où ils sont exclus. Ils ne se résignent pas et se révoltent par la parole et la force des mots, bien qu'ils payent le prix de cette posture. On le voit surtout sur le plan de l'identité dans leur rapport au langage. C'est que le travesti, c'est inévitablement une identité schizoïde dont les parties constitutives sont aussi bien inséparables qu'incompatibles.

Un homme malgré lui

N'oublions pas cependant qu'au théâtre, le langage d'un personnage contribue dans une large mesure à établir la spécificité, à définir la personnalité du spectacle. Sareault souligne que, sémiotiquement parlant, sur la scène, le langage inévitablement fait appel à une manipulation des mots, à une dialectique qui dépend de l'intellect et qui, si elle est modulée convenablement, produit un effet similaire au maquillage, au déguisement ou au travestissement. Cette manipulation est à l'évidence un autre outil de complaisance de l'acteur qui cherche à donner force au personnage qu'il incarne⁶². Dans cette perspective, chez Tremblay, il y aurait une tension entre ce que la langue est au théâtre et ce qu'elle tente d'accomplir en s'opposant au « costume ». Le spectacle souffrirait d'une surthéâtralité.

⁶² Guillaume Sareault, *op.cit.*, p. 67.

Lors du deuxième acte de la pièce, Hosanna se raconte froidement la faillite qu'elle a subie lors de la soirée organisée par Sandra. Seule devant sa coiffeuse, Hosanna finit par se diviser en un « je » plus personnel, celui d'un Claude gardé à l'écart sous le maquillage, et en un « tu » menteur dans lequel elle avait projeté ses fantasmes, mais qui s'est visiblement retourné contre elle. Délire verbal, cette prise de conscience se répercute dans le monologue d'Hosanna, où le lecteur s'imagine en présence de deux acteurs cherchant constamment à se réfuter⁶³ :

Moé, j'me disais... un jour, toé aussi tu vas faire ton entrée ! Ah, ça va être une ben p'tite entrée à côté de ça, mais ça va être mieux que rien... Pis toutes les folles de Montréal vont chier du sang ! [...] Trois semaines; ça m'a pris trois semaines complètes de ma vie pour préparer mon flop⁶⁴ ! « Ça c'est pas vrai, par exemple, Hosanna ! Tu dis n'importe quoi sur n'importe qui... *Anything for a laugh*... Entéka. Pis de toute façon, quand t'agis pas de même dans c'te milieu-là, tu restes toute ta vie assis su'ton steak dans le coin le plus noir, à regarder les autres avec des grands yeux de vache épaisse ! Merci pour moé ! Chus pas partie de Saint-Eustache à moitié morte de honte, pis à moitié couverte de bleus pis de morviats pour rester dans l'ombre à Montréal ⁶⁵!

Le monologue sert à illustrer le combat intérieur que se livrent deux interlocuteurs cherchant respectivement à s'imposer. La confrontation de ces deux personnages et le cri d'angoisse qui anime Hosanna reflètent le poids qui écrase le personnage et qui le mène à une prise de conscience à la fin de la pièce. Hosanna prend alors conscience de sa médiocrité. Même si le dénouement passe par la mort de l'une des identités – le pronom personnel « tu » associé principalement à Hosanna – pour faire toute la place à Claude

⁶³ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴ Michel Tremblay, *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*, op. cit., p. 61.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

l'homme⁶⁶. Ce qui toutefois n'est pas du tout ressenti comme une libération ! « La fracture entre l'être et le paraître se fait sentir trop douloureusement chez Hosanna pour qui la métamorphose entraîne une confrontation troublée, presque insupportable, avec elle-même⁶⁷. » Utiliser plusieurs sacres les uns après les autres augmente ici l'effet du mauvais langage. Quand Hosanna exprime sa rage contre les travestis qui l'ont humiliée dans le *party* de Sandra, elle ne cesse pas de sacrer.

HOSANNA. J'les arais toutes pris dans mes mains, pis j'les arais toutes étranglées ! j'les arais toutes étripées, les chiennes ! Mais j'me sus dit :
"Reste tranquille, Hosanna, prends su'toé, fais semblant de rien" ⁶⁸!

Et quand Cuirette veut rappeler à Hosanna la soirée malheureuse, celle-ci utilise une langue très dure et n'hésite pas à insulter Cuirette, et même brûler ce personnage avec une cigarette.

Hosanna saute sur Cuirette et lui éteint sa cigarette dans le front.

Ayoye, viarge de folle!

HOSANNA. Répète jamais ça, Cuirette, jamais! M'entends-tu? Jamais! J'en endure bien, pis longtemps, mais j'veux jamais t'entendre répéter ça de ta cibole de vie ! Tu vois pas que j'fais tout c'que j'peux pour éviter de parler de ça ! J'veux pus jamais entendre parler d'à soir, Cuirette!

Cuirette se jette dans la cuisine et ouvre le réfrigérateur. Il sort le beurrier et se frotte le front.

⁶⁶ Guillaume Sareault, *op.cit.*, p. 54.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 71.

C'est ça, fais c'que ta moman t'a montré de faire quand on se brûle!
Beurre-toé,

Cuirette, beurre-toé comme faut, le bobo va s'en aller tu-seul...

CUIRETTE. Hostie de folle! T'arais pu me crever un œil!

HOSANNA. Pantoute! Pour qui tu me prends! J'savais très bien oùsque
j'visais! J'ai assez d'avoir un mari obèse, j'le veux pas borgne par-dessus
le marché!

Cuirette se précipite sur Hosanna et l'attrape par une aile.

CUIRETTE. C'est une volée que tu veux, hein, c'est ça que tu veux!

HOSANNA. Touche-moé pas! Lâche-moé tu-suite⁶⁹!

Les dialogues d'Hosanna avec Cuirette sont particulièrement illustratifs du problème de l'énonciation : agressifs par moments, ils laissent néanmoins transparaître une grande complicité et affection.

Tremblay montre aussi dans le cas de ces deux personnages la peur existentielle, celle de vieillir, de ne plus pouvoir séduire, de cesser d'être un objet de désir dans un contexte homosexuel où tendent à s'imposer toute une série de valeurs qui asservissent l'individu à cause d'un excessif culte du corps⁷⁰. Ce thème, par ailleurs, comme le remarque Gilles Dupuis⁷¹, est aussi présent dans les romans homosexuels. S'agirait-il d'une

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰ Domingo Pujante González, *op.cit.*, p. 315.

⁷¹ Gilles Dupuis, « Des récits homophones en stéréo », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay: romans et récits*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 2005, p. 94.

constance reliée au fait que les récits en question sont construits autour de la question du désir ?

HOSANNA. T'es donc pus c'que t'étais, Raymond...

CUIRETTE. Ben non, c'est correct, j'le sais. Chus pus c'que j'étais. Bon. Okay. Chus plus gros... J'ai de la misère à embarquer dans mes culottes pis j'ai pas d'argent pour m'en acheter d'autres... Okay. J'le sais, tout ça, Hosanna,

j'le sais. Okay. Quand j'me r'garde dans ton maudit miroir oùsqu'on se voit toute au complet, j'ai envie de crier au meurtre pis de me sauver en courant ! Oubedonc de m'asphyxier avec ton parfum ! J'ai déjà été beau, j'ai déjà été ben beau, pis là, j'le suis pus⁷²!

À travers des années, les perceptions envers la vie des homosexuels ainsi que sa présentation ont néanmoins changé. Robert Schwartzwald remarque que dans la version de la pièce signée en 2006 par Lorraine Pintal, il a surtout été frappé par la cadence toute particulière de la réplique finale d'Hosanna⁷³. Lorraine Pintal s'explique ainsi. Le « chus t'un homme » de cette production s'énonce dans un contexte qui aurait été presque inimaginable en 1973 : aujourd'hui, le Canada et le Québec ont modifié le régime de cohabitation pour y faire une place reconnue aux couples de même sexe. En fait, les

⁷² Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁷³ Cette fois-ci, son « chus t'un homme » n'est point une fière affirmation, mais plutôt une plaintive interrogation: « R'garde, Raymond, chus t'un... homme ? ». C'est comme si se présenter nu, le sexe exposé devant Cuirette, ne saurait rien révéler d'utile de la condition d'être homme: regarder quoi, au juste. Robert Schwartzwald, « 'Chus t'un homme'. Trois (re)mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 43-60.

frontières judiciaires de ce que Gayle Rubin nomme « le cercle enchanté » des comportements sexuels sont désormais ajustées pour permettre les mariages et les unions civiles aux personnes du même sexe. Donc, à cette époque, le « chus t'un homme » d'Hosanna peut se réverbérer autrement : ni affirmation d'une sexualité marginale, ni interrogation profonde des normes de la sexuation, il peut bien annoncer l'adhésion au nouveau paradigme consenti d'arrangements domestiques stables. Être « homme » en 2006, c'est peut-être moins revendiquer l'authenticité de son désir que de se voir authentifié à l'intérieur des frontières nouvellement élargies de la citoyenneté sexuelle. Abandonner le travestissement, donc, ce n'est plus s'affirmer en possession d'un corps masculin qui désire d'autres corps masculins, mais plutôt comme sujet dont le désir homosexuel ne se pose plus comme obstacle incontournable à sa reconnaissance comme « homme », c'est-à-dire comme partie intégrante de la *polis*. Cette « normalisation » du statut d'homme de l'homosexuel se fait sentir dans la pièce par préterition et de manière ambivalente, à la fois comme « progrès ⁷⁴».

Chez Tremblay, l'état marginal des travestis est donc évident surtout dans leur langage. Le langage est important globalement dans toute œuvre de Tremblay, que ce soit le théâtre ou les romans. Mais ici les jurons, les gros mots abondent dans la bouche des personnages bien que chaque personnage exprime un rapport unique, complexe et dédoublé, à la langue. L'auteur se justifie devant le choix abusif des jurons et des injures en disant que c'est un moyen pour les travestis de se défendre. Mais il y a plus. C'est aussi un moyen d'expression douloureux. Si Sandrina Joseph est d'avis que les gros mots

⁷⁴ Robert Schwartzwald, *op. cit.*, p. 53-54.

peuvent blesser la personne qui en est l'objet, Gilles Lefebvre souligne que notre langue porte les marques de tous nos traumatismes. L'autodérision, entre injure et juron, joue ici un rôle médiateur d'auto-identification. En invectivant les autres et eux-mêmes, les personnages travestis montrent surtout leur grande fragilité, mais aussi leur grand inconfort, pour ne pas dire leur souffrance, un dérèglement. C'est un état de surconscience négative, celui d'être de trop et de trop peu, manifeste par un incessant jeu de masques et de rôles, dont l'issue est toujours incertaine, bien qu'animée par une authentique quête de soi.

CHAPITRE III

LA NOUVELLE HOMOSEXUALITÉ : HOMOPARENTALITÉ ET FAMILLE RECOMPOSÉE

Pour la génération née dans les années 1950 et dont les parents ont vu le jour dans des années 1920 ou 1930, la dissociation entre la sexualité et la procréation n'était ni pensable ni légitime. Dans ce contexte de négation du plaisir comme finalité des activités sexuelles, l'homosexualité ne pouvait être qu'un dérèglement. Mais, depuis au moins le début des années 1960, la majorité des personnes qui ont adopté un mode de vie hétérosexuel qui dissocie la sexualité de la procréation. Cette époque s'accompagne naturellement de l'utilisation massive des moyens de contraception. C'est alors aussi qu'a chuté le taux de natalité et que l'on a entrepris la réforme du droit de la famille, qui ne punit à peu près plus l'adultère et l'union libre et qui décriminalise, jusqu'à un certain point, l'orientation homosexuelle.

Ainsi, en 1969, le Parlement fédéral a adopté à grand bruit la loi omnibus qui apportait plusieurs réformes importantes au Code criminel dont la décriminalisation de certaines pratiques homosexuelles. Plus précisément, cette réforme visait, pour reprendre les célèbres paroles de Pierre-Elliott Trudeau, « à faire sortir l'État de la chambre à coucher ». Malgré cette réforme, les « actes de grossière indécence » et la « sodomie » et sont encore des crimes passibles respectivement de 5 et de 14 ans d'emprisonnement (articles 155 et 157 du Code criminel). Cette réforme ne signifiait pas cependant une

reconnaissance par l'État canadien de « droits » à l'homosexualité. Les propos de John Turner, ministre de la Justice de l'époque, étaient clairs à ce sujet¹:

Les actes commis dans l'intimité entre deux adultes consentants, si indécents, répugnants, immoraux soient-ils, devraient être jugés selon leur conscience, sans mettre en cause le Code criminel. Les mœurs sur lesquelles porte cet article, soit des pratiques homosexuelles faites dans l'intimité entre adultes consentants, répugnent à la plupart d'entre nous, aussi bien qu'à la majorité des Canadiens, Je suis *très froissé que certains députés de l'opposition prétendent que cet article légalise l'homosexualité*. (...) les actes d'homosexualité exigent peut-être, et c'est ce que je suis enclin à penser moi-même, des soins médicaux et psychiatriques. Mais quand ils sont commis en privé et quand ils ne portent pas atteinte au sens moral d'un mineur, ils ne devraient pas être visés par le droit criminel. Le droit pénal n'y peut rien. Les causes d'un pareil comportement sont bien plus subtiles².

Si la société tolère davantage l'homosexualité en 1987, c'est parce que les gais et les lesbiennes sont devenus plus visibles. Ils revendiquent aussi leurs droits. Ils ont envie de se sentir bien dans leur peau avec l'orientation sexuelle qui est la leur et qui les habite³. Du côté des États-Unis, en 1973, l'*American Psychiatric Association* déclarait ne plus considérer l'homosexualité comme un désordre psychiatrique. Toutefois, un sondage réalisé en 1977 auprès des membres de cette même association révèle que 68% des répondants considèrent cet état comme pathologique. C'est dans ce contexte que certains

¹ Catalina Ferrer, « Atelier Ecole et gestion sociale des homosexualités », dans Louis Richard et Marie-Thérèse Seguin (dir.), *Homosexualité et tolérance sociale*, Moncton, les Éditions d'Acadie, 1988, p. 59.

² Journal des débats de la Chambre des communes, 17 avril 1969, p. 7633-7634.

³ Hector J. Cormier, « Communautés et gestion sociale des homosexualités », dans Louis Richard, *op. cit.*, p. 79.

psychologues américains ont senti le besoin de former une section des «Gay Psychologists» au sein de l'*American Psychological Association*⁴.

Au Québec, la loi 32, adoptée en juin 1999, allouait le statut de conjoints de fait aux couples gais et lesbiens. La loi fédérale C-32 adoptée un an plus tard donne aussi aux couples homosexuels les mêmes droits et obligations qu'aux conjoints de fait hétérosexuels. Aucune de ces lois, par contre, ne traite de mariage ou d'adoption⁵. Alors que les États-Unis étaient « le théâtre d'une opposition virulente entre partisans d'une interdiction définitive du mariage gay et promoteurs de ces unions », le Canada est devenu en 2005 le troisième pays au monde à autoriser le mariage homo et l'adoption par les couples de même sexe. Le Québec a reconnu les unions civiles en 2002, puis le mariage gay en 2004, après que, dans huit autres provinces canadiennes, des décisions judiciaires similaires avaient aussi permis de légaliser ces unions⁶.

Ainsi, ce qui semble relever de la nature humaine n'est plus le lien immuable entre sexualité et procréation. Dans ce contexte, le couple se définit par le jeu des forces contraires et complémentaires. Didier Roth-Bettoni souligne comment le regard sur l'homosexualité a changé la place des homosexuels dans la société, qui est passée de la sphère purement privée (« *pour vivre heureux, vivons cachés* ») à l'espace public. La plupart des pays occidentaux offrent désormais aux homosexuels une reconnaissance et un

⁴ Lawrence Olivier, « Discours sociologique et homosexualités », dans Louis Richard, *op. cit.*, p. 139.

⁵ Monique Dubé, Danielle Julien, « Le développement des enfants de parents homosexuels: état des recherches et prospective », dans Jacques Duval *et al.*, *Parentalité gaie et lesbienne: famille en marge*, Montréal, Association canadienne pour la santé mentale filiale de Montréal, 2001, p. 84.

⁶ Didier Roth-Bettoni, *L'Homosexualité aujourd'hui*, Milan, Éditions Milan, 2008, p. 41-42.

statut légal, et leur visibilité culturelle et médiatique n'a jamais été aussi grande ni aussi variée.

En dépit de ces progrès, les inégalités demeurent, de même que la discrimination, les injures ou les violences homophobes. Si la tentation d'envoyer les jeunes gays et lesbiennes chez un psychiatre pour tenter de les guérir est moins fréquente que par le passé, des réactions de rejet, de violence physique ou verbale, de déni de ce qui est vécu comme choix honteux persistent dans le cadre familial⁷. Parmi les motifs distinctifs de la « gayphobie », on trouve le rapprochement fréquent entre pédophilie et homosexualité. Les insultes homophobes se traduisent souvent par l'emploi des termes féminins (loper, tapette, tante...), comme pour mieux signifier le mépris dans lequel sont tenus ces hommes qui refusent d'entrer dans le moule de la virilité traditionnelle. Il est reproché aux gays de ne pas être de « vrais hommes » et de « trahir » leur genre et le rôle dominant qui leur est assigné. Il est symptomatique que les homosexuels dits « passifs » soient aussi plus violemment attaqués que les homosexuels « actifs », en raison de leur transgression plus grande du statut masculin⁸.

L'homosexualité comme défis de la conjugalité et de la biparentalité

Bien qu'il y ait eu du progrès dans la quête d'une plus grande égalité pour tous les Canadiens, l'homosexualité continue à susciter la controverse et la division, et engendre crainte, hostilité et malentendus dans une partie importante de la population.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

L'homosexualité est condamnée dans l'ensemble par la religion et exclue de la définition traditionnelle de la famille. Ceux qui rejettent absolument la possibilité d'une telle reconnaissance refusent, sous des formes diverses, l'idée que la notion même de « famille homoparentale » puisse exister. Sur le plan social, juridique ou religieux, le statut de la famille est néanmoins remis en question. La question de l'homoparentalité se situe au cœur du regard porté sur l'homosexualité et sur la transformation de la perception sociale de la famille depuis une vingtaine d'années.

En Occident, la famille biparentale est, sur le plan démographique, le modèle familial le plus courant. Pourtant, les personnes qui vivent en famille recomposée, une fois qu'elles ont apprivoisé ce mode de vie, ne ressentent pas cette impression de vivre dans une famille « compliquée ». C'est beaucoup plus le regard des autres qui renvoie aux individus l'impression qu'ils ne vivent pas dans une famille « ordinaire »⁹.

L'existence des couples homosexuels élevant des enfants soulève souvent des questions auprès des familles hétérosexuelles. C'est que la relation entre les partenaires dans les couples homosexuels est perçue essentiellement par le prisme du désir. Martine Gross souligne que la reconnaissance des couples homosexuels s'adhère aussi à une réorganisation globale de la conjugalité et du mariage, qui est une nouvelle donne de la culture¹⁰. Il est important de sortir des représentations stéréotypées et de jeter un nouveau regard sur le mode de vie des couples homosexuels et de reconnaître leurs besoins. Martine Gross rappelle que les structures « biparentales » sont en général celles où, au maximum,

⁹ Marie-Christine Saint-Jacques et Claude Parent, *La Famille recomposée. Une famille composée sur un air différent*, Montréal, Éditions de l'Hôpital Sainte-Justine, 2002, p. 23.

¹⁰ Martine Gross, *L'Homoparentalité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 5-7.

deux adultes élèvent un enfant (parents mariés, parents compagnons hétérosexuels). Dans les structures « multiparentales », plus de deux personnes élèvent les enfants. Les familles homoparentales s'inscrivent aussi dans cette pluralité des modèles familiaux. Elles regroupent elles-mêmes plusieurs formes et se conjuguent aussi selon le mode biparental ou multi parental¹¹.

Nous assistons donc aujourd'hui à une multiplication des formes familiales qui nous incite tous à réfléchir au fondement implicite de notre conception de la famille. Anne Cadoret remarque qu'aujourd'hui l'enfant pourrait avoir plusieurs « parents », pères et mères, nourriciers, éducateurs, etc. Notre culture nous a habitués au fait que l'enfant n'a qu'un père et qu'une mère¹², mais le statut de la famille a évolué à travers les temps. Cadoret note aussi que jusqu'en 1972, seul le mariage officiel des père et mère concédait à l'enfant issu de ce couple de s'inscrire dans leur filiation. L'autorité paternelle, appelée auparavant « puissance paternelle », se transforme à cette époque en autorité parentale, la mère partageant avec le père la responsabilité de leur enfant. Puis, en 1972, la loi de filiation permet même aux concubins d'inclure leurs enfants dans leurs lignées, sans passer par le mariage¹³. Les mentalités commencent à changer. Les nouvelles formes de familles émergent : les familles recomposées, les familles adoptives, les familles homosexuelles, etc. Il n'en reste pas moins que, pour la plupart des gens, les couples homosexuels ne peuvent former « une seule chair » puisqu'ils ne peuvent procréer. Les homosexuels ne

¹¹ *Ibid.*, p. 17-20.

¹² Anne Cadoret, *Des Parents comme les autres, homosexualité et parenté*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 31-32.

nient pas la différence du féminin et du masculin, mais n'acceptent pas que l'on s'en serve comme la seule base du désir ou de la famille¹⁴.

À la fin des années 1980, les nouvelles formes familiales commencent à se populariser. Le modèle de la famille nucléaire, formée d'un homme et d'une femme mariés et de leur(s) enfant(s), modèle très dominant jusqu'aux années 1950, n'est plus unique¹⁵. On accepte petit à petit une pluri-parentalité. Dans certaines familles, la figure du beau-parent se substitue à celle du parent non gardien, pour d'autres, elle s'y ajoute. Le lien de pseudo-filiation avec les enfants de ce type de parent se développe pour prendre forme de ce que D. Legall qualifie d'« amical parrainage ¹⁶». Il s'agit dans cette situation d'une forme d'amour inconditionnel qui dépasse dans un sens les lois juridiques et sociales.

Le paradoxe du beau-parent est que sa place n'existe qu'à part d'une élection mutuelle (il doit « élire » le bel-enfant comme tel; le bel enfant doit l'élire comme beau-parent); mais que cette élection doit outre, l'amitié entre beau-parent et bel-enfant a pour objet de créer finalement des statuts familiaux, des places sur lesquelles on ne reviendra pas, qui ne seront pas remises en cause à chaque petit ou gros conflit. C'est bien quelque chose de « l'amour inconditionnel »¹⁷ qui doit être conquis. Et pourtant, ultime paradoxe, beaux-parents et beaux enfants savent aussi que leur lien peut être remis en cause si une nouvelle rupture intervient: ni l'un ni l'autre ne pourra faire valoir alors un « droit » au lien, à la solidarité, à la prise en charge¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁵ Irène Théry, « Remariage et familles recomposées: des évidences aux incertitudes », *L'Année sociologique*, 3, 1987 dans Anne Cadoret, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶ D. Le Gall et C. Martin, « Transitions familiales, logiques de reconstitution et modes de régulation conjugale », dans *Les Recompositions familiales aujourd'hui*, A.T. Meulders-Klein et I. Théry, (dir.), Paris, Nathan, 1993. Cité par Anne Cadoret, *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁷ L'expression vient du sociologue anglais Richard Hoggart, dans *Newport Street, autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1991. Cité par Robert Steichen et Patrick de Neuter (dir.), *Les Familles recomposées et leurs enfants*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1995, p. 24.

¹⁸ Robert Steichen et Patrick de Neuter (dir.), *Les familles recomposées et leurs enfants*, *op. cit.*, p. 24.

Les enfants qui vivent dans un contexte homoparental sont élevés par deux personnes de même sexe. L'une d'elles a un statut de parent légal, tandis que l'autre, en l'état actuel du droit, est un parent social et n'a aucun lien légal avec l'enfant. Excepté l'adoption simple qui représente un cas très particulier, il n'y a aucune possibilité qu'un enfant ait deux parents légaux de même sexe. Les liens de l'enfant avec le « second parent » ne sont pas protégés, en particulier en cas de séparation du couple ou de décès. Les associations militantes cherchent à faire évoluer la loi pour doter d'un statut le « second parent », et, de manière générale, le parent social¹⁹. Aussi, l'Académie américaine des pédiatres (AAP), qui regroupe 55000 pédiatres aux États-Unis, a recommandé en 2002 que les enfants élevés par un couple homosexuel puissent être adoptés par la compagne ou le compagnon de leur parent légal. L'AAP estime que les enfants élevés par un couple de même sexe doivent avoir leurs deux parents reconnus juridiquement comme tels :

« L'adoption par le second parent protège le droit des enfants à garder des relations avec les deux parents », en cas de disparition du père ou de la mère, ou de séparation du couple.

L'expression « familles recomposées » recouvre les situations familiales qui comprennent au moins un beau-parent. Les enfants sont amenés à grandir aux côtés d'un adulte qui n'est pas leur parent géniteur ou « naturel »²⁰. C'est surtout les séparations et les divorces qui contribuent à transformer les structures familiales traditionnelles. En somme, nombreux enfants ont à affronter des situations familiales plus complexes que

¹⁹ Martine Gross, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ Jean-François Guillaume, « C'est mon nouveau papa... C'est mon beau-père: créer la différence », p. 156 dans Robert Steichen et Patrick de Neuter (dir.), *op.cit.*

jadis. Dans la nouvelle famille, il faut construire des ajustements entre les attentes des uns et des autres. Il faut être capable d'expliquer à l'enfant ce qu'il est en droit d'attendre de chacun de ses parents « naturels », du compagnon de sa mère ou de son père et des autres membres du cercle familial²¹. Juristes et sociologues rappellent que le lien beau-parental est fondé non sur la filiation, mais sur l'affiliation. Ce lien, aux frontières de la parenté, est une forme de parrainage amical. Cependant, il faut noter que ce lien amical est au départ un lien obligé. De ce fait, l'enfant et son beau-parent doivent d'abord se donner un espace de liberté pour qu'un lien d'élection mutuelle puisse s'établir au sein de cette obligation²².

Le couple homosexuel, dans la mesure où il est dépourvu de l'évidence naturelle de la potentialité procréative, ne correspond pas à un couple au sens traditionnel. Le statut du couple homosexuel exige donc les nouvelles perceptions de la part de la société. Dans les familles recomposées homoparentales, les enfants sont nés d'une union hétérosexuelle antérieure. Mais quand l'un des parents assume par la suite son homosexualité, il constitue un nouveau couple avec une personne du même sexe. Comme dans les familles recomposées, le compagnon ou la compagne du parent est désigné par le terme de « beau parent ²³ ». Cependant, les parents qui ont eu leurs enfants dans le cadre d'une union hétérosexuelle et qui reconstruisent par la suite leur vie avec une personne du même sexe sont parfois confrontés à des difficultés spécifiques. Les enfants souffrent de la séparation de leurs parents et sont confrontés parfois à des difficultés dans leur relation envers le parent homosexuel. Les enfants sont alors pris dans un conflit de loyauté et d'identité non

²¹ *Ibid.*, p. 162.

²² Maggy Simeon, « Les parents, les étrangers et nous... ce n'est pas une famille ! », dans Robert Steichen et Patrick de Neuter (dir.), *op. cit.*, p. 235-250.

²³ Martine Gross, *op. cit.*, p. 24.

seulement vis-à-vis de leurs parents, anciens et nouveaux, mais également vis-à-vis de la norme sociale.

Pour E. Roudinesco²⁴, s'il existe une différence des sexes, cette différence est certes importante, mais ne commande pas tout. Il y aura toujours une fonction paternelle et une fonction maternelle, même si elles sont incarnées par des personnes du même sexe. L'essentiel est que l'enfant connaisse son origine, l'histoire de sa naissance, comprenne quelle est la sexualité de ses parents. Pour Roudinesco, les enfants élevés par des couples homosexuels ne subissent pas plus de tensions que les autres et il faut compter sur la faculté des enfants pour reconstruire la différence père/mère et pour bâtir leur identité. Pour Geneviève Delaisi²⁵, le fait d'être homosexuel ne constitue pas un *a priori* négatif au regard de la capacité à être un parent acceptable. Pour G. Delaisi, l'important est que les enfants soient élevés par deux personnes qui entretiennent une relation vivante et équilibrée. Une famille homoparentale plutôt qu'un foyer monoparental, telle est la devise de G. Delaisi. Mais la réalité des situations homoparentales n'est pas simple et elle présente le risque de conflits de loyauté entre les différents parents sociaux, légaux et biologiques en l'absence de lois venant organiser les statuts des uns et des autres. Selon G. Delaisi, ces enfants doivent pouvoir s'ajuster avec le coparent comme un « personnage en plus ²⁶».

Nul ne peut prétendre qu'il n'existe pas de discrimination à l'endroit des hommes et des femmes homosexuels. [...] Sur le plan social, les femmes et les hommes homosexuels forment un des groupes humains les plus méprisés et dédaignés de notre société. Leur sexualité suscite parfois de

²⁴ Elisabeth Roudinesco, « Psychanalyste, famille, homosexualité », *Revue des Deux Mondes*, mai 2001, p. 103-107.

²⁵ Geneviève Delaisi, « Quand les homos veulent des enfants », *Le Nouvel Observateur*, n° 1859, 2000, p. 25.

²⁶ Martine Gross, *op. cit.*, p. 99-100.

l'hostilité, de la malveillance, de l'animosité, et engendre une attitude de dénigrement, de dépréciation, de calomnie et d'agressivité. Des jugements sévères sont portés et des préjugés défavorables sont nourris à leur égard...²⁷

La famille recomposée crée donc des rapports complexes entre les membres de la famille. Une difficulté de la vie en famille recomposée réside dans le fait de devoir fonctionner en l'absence d'un modèle, de repères déterminés précisant les rôles de chacun et la nature des relations entre les différentes personnes. Un beau-parent doit-il développer une relation intime avec les enfants de son conjoint ? Est-il souhaitable qu'il soit une figure d'autorité aux yeux des enfants ? La mère, par exemple, peut se sentir totalement écartelée entre son ex-conjoint avec qui elle a encore des choses à régler sur les plans émotif et légal, ses enfants qui requièrent son attention et son soutien pour affronter douleurs, inquiétudes et colères et son nouveau conjoint qui lui demande de l'aide pour affronter des situations dans lesquelles il se sent incompetent. De son côté, l'enfant se met à poser des questions sur le pourquoi de la séparation des parents. Il réfléchit sur la possibilité que les parents revivent ensemble, etc. En effet, la décision de vivre avec un ou une nouvelle partenaire rend plus évident pour l'enfant le caractère définitif de la désunion de ses parents. De plus, on constate qu'indépendamment de leur âge, les gens qui ont connu la séparation de leurs parents entretiennent souvent le fantasme de les réconcilier. La recomposition familiale vient réduire le temps dont dispose le parent puisqu'il doit maintenant partager temps et affection entre ses enfants et son nouveau partenaire. L'arrivée d'un nouvel adulte entraîne

²⁷ Marc-André Bédard, *Débats à l'Assemblée nationale, Projet de loi 88, 2e lecture, 8 décembre 1977.*

nécessairement une diminution du temps et de l'intimité consacrés à la relation parent-enfant²⁸.

Les partenaires des parents sont souvent appelés par leur prénom. Cet usage devient commun et marque une relation de type amical entre ceux-ci et les enfants. En effet, l'usage du prénom implique une proximité, une connaissance relationnelle de l'autre qui exclut l'idée d'une hiérarchie, d'un pouvoir, d'une autorité naturelle qui serait inscrite dans la relation. Cela signifie aussi qu'enfants et adultes doivent d'abord créer une relation amicale avant d'envisager qu'elle devienne parentale²⁹. La situation particulière d'un enfant unique investi dans deux cellules familiales présente certaines caractéristiques : les adultes s'occupent beaucoup de lui, les différents parents attendent sa visite avec impatience et il est au centre d'un investissement relationnel important. Élevé au milieu d'adultes, soit il acquiert rapidement une maturité étonnante, soit il reste dans une position infantile, tentant de profiter largement des bénéfices liés à son statut d'enfant. Lorsqu'un de ses parents a le projet de concevoir un nouvel enfant, la situation change de manière significative et il vit deux statuts différents : enfant unique d'une famille, aîné de l'autre³⁰.

Un autre défi pour la nouvelle famille consiste à établir des relations de parentalité équilibrées. Ces relations comprennent un nouveau partage des responsabilités pour le parent ainsi que l'établissement d'une relation de qualité entre le beau-parent et l'enfant. Les couples qui recomposent une famille vivent de grands défis conjugaux et parentaux. Certains éléments facilitent la création d'une relation conjugale solide, le plaisir par

²⁸ Marie-Christine Saint-Jacques et Claude Parent, *op.cit.*, p. 63-65.

²⁹ Chantal Van Cutsem, *La Famille recomposée entre défi et incertitude*, Toulouse, Éditions Érès, 1998, p. 133.

³⁰ *Ibid.*, p. 142.

exemple, le couple qui s'aime et vit ensemble dans une parfaite harmonie et a des relations bien amicales. Selon Marie-Christine Saint-Jacques et Claude Parent, les enfants ont de plus l'avantage de côtoyer un plus grand nombre de personnes, ce qui leur permet des expériences d'apprentissage variées et souvent utiles dans leur vie future³¹. Il n'en reste pas moins que la société trouve la famille recomposée moins fonctionnelle et plus problématique que la famille biparentale. Dans cette perspective, on attribue aux membres de la famille recomposée des caractéristiques négatives, et on juge que leurs interactions sont moins agréables et moins profondes que celles dans une famille biparentale. Face à ces défis, les conjoints de la famille recomposée doivent apprendre des modèles de comportement mieux adaptés à leur réalité familiale en procédant par essais et erreurs. Habituellement l'inquiétude, le stress et l'insécurité accompagnent de telles tentatives, ce qui affecte la qualité de vie des membres d'une telle famille.

La famille homoparentale remet en question les fondements biologiques de la famille, la structure sexuelle de la conjugalité et de la biparentalité ainsi que la place de la filiation familiale. Ce modèle en émergence évoque des réactions négatives et est encore chargé de tabous. L'Association américaine de psychiatrie, qui assume la publication du *DSM (Diagnostic and Statistical Manual: Mental Diseases)*, a supprimé l'homosexualité de la classification des maladies mentales en 1974. Il y a pourtant des inquiétudes de la part de la société au sujet des enfants élevés par les parents gays et lesbiens : par exemple, leur différenciation sexuelle ou leur comportement sexuel serait perturbé, ils deviendraient eux-mêmes plus fréquemment homosexuels ! Ils seraient plus sujets à des troubles

³¹ Marie-Christine Saint-Jacques et Claude Parent, *op.cit.*, p. 104.

psychopathologiques ; ils montreraient plus de difficultés d'adaptation ou de troubles du comportement et seraient en moins bonne santé mentale que les enfants élevés dans un foyer hétérosexuel. Selon le même point de vue, ces enfants pourraient aussi avoir des difficultés dans leurs relations sociales avec leurs pairs ou avec les adultes, à cause du regard social porté sur l'homosexualité de leurs parents. C'est la nouvelle zone grise du tabou !

Or, les études publiées sous la direction de Kirkpatrick et de Golombok démontrent que les enfants élevés dans des familles homoparentales ne présentent pas davantage de troubles psychiatriques ni de difficultés d'ordre émotionnel ou comportemental que les autres enfants. Dans les deux cas, les évaluations ont été confiées à des pédopsychiatres qui ignoraient le contexte familial de l'enfant.

La recherche de la norme : une famille sans nom

Dans *Les Anciennes Odeurs*, une pièce de théâtre publiée en 1981, Michel Tremblay abandonne la peinture du milieu populaire des années 1950 et 1960, dont il s'occupait dans le cycle des *Belles-Soeurs*, pour mettre en scène la « nouvelle bourgeoisie du Québec moderne à laquelle [...] lui-même appartient³². » À première vue, *Les Anciennes Odeurs* ne concernent que le passé, mais, à travers lui, aussi un avenir qui ouvre des perspectives nouvelles sur les couples homosexuels au Québec pendant les années 1980.

³² Guy Ménard, préface à Michel Tremblay, *Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac, 1981, p. 11.

Plus profondément, cette pièce de théâtre représente une variation sur le thème de la solitude de l'être qui prend conscience de son impossibilité à se faire comprendre.

Comme le fait remarquer Guy Ménard dans la préface de cette œuvre, les personnages succombent à la tentation solipsiste alors même que les changements socioculturels dont ils profitent devraient autoriser l'évacuation de l'angoisse liée au vide ontologique qui existe en eux. Pour la première fois, Michel Tremblay met en scène des personnages homosexuels, ni travestis, ni caricaturaux, à la différence d'Hosanna, de Sandra et d'Édouard-la-duchesse, prouvant qu'il n'existe décidément d'homosexualité que plurielle³³. Guy Ménard souligne que

[L]es « nouveaux homosexuels » qui entrent ici en scène sont à des années-lumière des travestis de la *Main* ou des « Jewels » de Christian Lalancette. Ils n'ont pas à changer de nom, à devenir Duchesse ou Cléopâtre pour tenter d'échapper à la honte d'un destin marginal, pour s'inventer une « identité » que la culture leur refuserait. Fils d'une génération qui a vu naître la libération gaie, ils ont, comme on dit

« assumé leur homosexualité ».³⁴

Il faut tenir compte cependant du fait que cette transformation est inscrite dans une évolution historique, sociale et artistique de la société de Tremblay et de l'écrivain lui-même, ce qui était aussi un changement de paradigme. Bien que ce changement, comme on le verra, soit aussi une forme de retour à l'ancien (recherche de l'inscription pour la relation moderne dans le modèle familial traditionnel), il est, d'une part, signe de

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p.15-17.

stabilisation de l'image de l'homosexuel, dans cette écriture, et, d'autre part, la perpétuation du problème homosexuel, à cause du statut social toujours problématique et incertain de cette orientation sexuelle.

Quant à la stabilisation de l'image, il faut dire que même si l'on sait que la figure du travesti a permis à l'auteur de symboliser la dualité de l'être québécois, elle n'en a pas moins participé à la reconnaissance de l'être homosexuel forcé de s'inventer une identité que la société lui refusait. Ou, dans *Les Anciennes Odeurs*, les protagonistes n'ont plus besoin de se dissimuler. Plus encore, cette pièce de théâtre, tout en mettant en scène des personnages homosexuels d'une incontestable vérité, n'est pas vraiment une « pièce homosexuelle » proprement dite — si tant est, bien sûr, que l'expression ait un sens, Michel Tremblay fait accéder à l'universel des personnages que la culture, trop souvent encore, réduit à l'unique dimension de leur être (homo)sexuel. Ces personnages deviennent les porteurs d'une humanité à laquelle n'importe qui, quelle que soit son orientation sexuelle, pourra s'identifier pour peu qu'on s'identifie avec l'aventure du désir, de l'amour, de la rencontre de l'autre³⁵. Le titre de la pièce lui-même implique déjà une introspection et une réflexion de nature quasi philosophique sur la valeur des sentiments. Il est donc clair que, dans *les Anciennes Odeurs*, Michel Tremblay se garde de porter uniquement un regard sociologue ou ethnologique sur le monde gay actuel, réservant ce rôle de témoin au diptyque romanesque *le Cœur découvert* (1986) et *le Cœur éclaté* (1993). On y reviendra.

Dans son œuvre suivante, consacrée à la nouvelle homosexualité, *La Maison suspendue* (1990), trois générations de personnages (romanesques et théâtraux) sont

³⁵ *Ibid.*

superposées. Les « ancêtres », Victoire, Josaphat-le-Violon et Gabriel, le fils issu de leur relation incestueuse, vivent en 1910. La Grosse Femme, épouse de Gabriel, son beau-frère Édouard, Albertine et son fils Marcel vivent en 1950. Enfin, Jean-Marc, Mathieu (les deux en relation à cette époque), et Sébastien sont des personnages contemporains, leur vie étant située en 1990. La Grosse Femme, Mathieu et Sébastien sont déjà connus des lecteurs de l'œuvre de Tremblay. Ces personnages, tous membres « par alliance » d'une même famille, ont aussi en commun qu'ils sont des personnages des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*.

Michel Tremblay présente donc des personnages évoluant en même temps dans trois chronotopes différents, réunis cependant dans le même espace dramatique, qui est la maison de campagne familiale à Duhamel. En 1910, Josaphat et sa sœur Victoire songent à quitter la campagne pour Montréal. En 1950, Albertine, deuxième enfant incestueux de Josaphat et Victoire, et Édouard, son demi-frère, font une visite d'une semaine à Duhamel en compagnie de leur belle-sœur, femme de Gabriel, la Grosse Femme qui essaye toujours de calmer leurs disputes. Enfin, en 1990, Jean-Marc, le fils de la Grosse Femme, professeur d'université sans emploi, vient tout juste de racheter la maison familiale dans laquelle il s'installe pour écrire un roman, en compagnie de son amoureux, Mathieu, et du fils de celui-ci, Sébastien. Une même problématique traverse les trois époques : celle de l'impossible famille, ou plutôt celle de l'amour traversé par des malédictions sociales ou psychiques³⁶, mais on note un changement quant à la façon de représenter l'homosexualité.

³⁶ Pierre Gobin, « Portrait de l'artiste en Protée androgyne », dans Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 382.

Les personnages masculins les plus récents sont, pour la plupart, homosexuels non travestis, tels que Jean-Marc et Mathieu. Mal accepté, souvent interdit, le personnage homosexuel, dans la littérature et dans la dramaturgie, a été longtemps peint sous les traits d'une femme, créant ainsi un personnage hybride, une figure féminine qui refuse le rôle traditionnel des femmes. De même, les relations homosexuelles ont été, elles aussi, maquillées. C'est sans doute une des caractéristiques de la dramaturgie québécoise des années 1980 que la « découverte » de l'homosexualité par l'abandon du travestissement. Comme on l'a vu, dans le théâtre de Tremblay, ce travestissement a permis la création de superbes personnages féminisés, étonnants de force. En revanche, l'auteur obligeait, chaque fois, la destruction, par le silence ou par la mort, de ces personnages qui rencontraient un mur contre l'expression libre de l'homosexualité. Il n'en reste pas moins que Jean-Marc ne représente pas une homosexualité « pure ». Comme le relève Gilles Dupuis, il s'agit d'un « un homosexuel misanthrope ³⁷ » ou plutôt un « *misandre* » qui a de la difficulté à « fraterniser avec des hommes » et qui préfère la compagnie des femmes, surtout des femmes lesbiennes. Faut-il voir cette situation comme une forme particulière d'intériorisation de l'homophobie ?

Il faudrait ajouter qu'un autre élément qui distingue cette nouvelle image de l'homosexualité, chez Tremblay, est relié à une certaine historicité, qui se manifeste par la quête d'une généalogie familiale, pendant que les figures de l'homosexuel travesti et caricatural étaient anhistoriques. Plus encore, il est à noter que l'homosexualité de Jean-

³⁷ Gilles Dupuis, « Des récits homophones en stéréo », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : romans et récits*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 2005, p. 82.

Marc, appartenant à la dernière génération, le place dans la « lignée » artistique et autobiographique qui débute avec Édouard, dont on a la chance de connaître la fantaisie et le penchant prononcé pour la littérature et l'écriture dans les œuvres précédentes de Tremblay. Dans le cas de Jean-Marc, il y a quelque chose de distinct dans la mesure où son projet de devenir écrivain, sa volonté de trouver un élan créateur passent nécessairement par le désir de renouer avec ses origines. Marc Arino explique aussi qu'une des didascalies de *La Maison suspendue* contient la révélation qui accomplit la jonction entre les personnages des *Chroniques*³⁸ et ceux des *Anciennes Odeurs* et du *Cœur découvert*, en faisant de Jean-Marc le fils de la Grosse Femme, désigné dans *Chroniques* comme l'« enfant » de cette dernière³⁹. Puisque Michel Tremblay affirme que l'enfant de la Grosse Femme est son double, Jean-Marc le devient aussi dans *La Maison suspendue*⁴⁰, dès que l'auteur en fait le fils de la Grosse Femme. De son épanouissement en tant qu'écrivain, Jean-Marc fait resurgir le passé pour racheter sa famille morte, à l'instar de l'auteur lui-même.

Au-delà de l'identité homosexuelle ? Une famille de plus, une famille de moins

D'abord, une remarque générale : la famille constitue un thème omniprésent dans le théâtre gay des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Dans la majorité des pièces, la famille est l'une des premières instances contre laquelle l'homosexuel doit confronter sa propre

³⁸ Michel Tremblay, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, op. cit.

³⁹ Marc Arino, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, n° 77, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 257.

⁴⁰ Michel Tremblay, *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, 1990.

homosexualité. Autant dans les années 1990, le thème de la famille est traité sous l'angle de la parenté, qui se traduit justement par la volonté de fonder une famille. Ce thème témoigne d'un changement des mœurs dans la société québécoise.

[...] la « stérilité » de l'homosexualité, au deuil indépassable et interminable de ce à quoi elle ne pourra jamais accéder, de ce à quoi elle doit nécessairement, mais douloureusement renoncer : la transmission de la vie. [...] Mais cette mélancolie [...] a sa fécondité, puisqu'elle conduit à ordonner les « morceaux » de la vie homosexuelle selon la plus grande « rigueur logique », par le moyen du « poème » et de l'esthétique de soi⁴¹.

Puisqu'il est impossible pour l'homosexuel de former une cellule familiale traditionnelle, les homosexuels cherchent à créer une famille de substitution. L'homosexuel, remarque Didier Eribon, a souvent tendance à

[...] trouver des anticipations de ce qu'il est dans des personnages du passé, qui ont mené des vies singulières, et qui l'aident à vivre la sienne. En tout cas, les formes de la subjectivation passent souvent par l'identification à des modèles littéraires – ou historiques, ou cinématographiques – en ce sens qu'un gay se sent autorisé à être ce qu'il est, à penser comme il pense, à aimer comme il aime, parce que des livres lui ont montré que de tels sentiments et manières d'être étaient non seulement possibles, mais avaient été réels⁴².

Dans la mesure où ce réseau de relations crée des liens entre les individus, il permet de fonder une communauté homosexuelle, c'est la première famille. L'intérêt que

⁴¹ Didier Eribon, *Une Morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, p. 303-304.

⁴² *Ibid.*, 36-37.

manifestent les protagonistes homosexuels pour le monde des arts et des lettres peut servir d'instrument à une

[...] identification, par le moyen de telle œuvre ou de tel domaine culturel, ou de la culture en général, à un collectif dont la place est produite et constituée par l'ordre social, mais qui se réinvente des valeurs collectives à travers des choix littéraires, artistiques, musicaux, etc., permettant aux subjectivités individuelles de se reformuler grâce à l'appartenance à un univers de références partagées dont la connaissance ou l'apprentissage s'acquerrait de manière informelle et souvent non pensée comme telle, dans les espaces de sociabilité, les réseaux d'amitié et à travers ce qu'on pourrait appeler la transmission d'un héritage entre les gays plus âgés et les nouveaux arrivants [...]⁴³

Mais les ambitions des homosexuels ne s'arrêtent pas là. Certains rêvent, non pas d'une famille de substitution, mais d'une vraie famille et souhaitent élever les enfants. C'est là cependant que les problèmes commencent. Dans une entrevue, Michel Tremblay a affirmé que la société se donne des airs permissifs, mais elle l'est beaucoup moins qu'on le pense. Et le meilleur moyen de le prouver, c'était, pour lui, de mettre en scène, non pas simplement un couple, mais des homosexuels parents⁴⁴. La question de la famille homoparentale est fréquemment abordée par Tremblay dans son œuvre récente, mais l'écrivain l'a inscrite dans une perspective plus large, celle des familles recomposées où l'évolution de la filiation juridique et sociale conduit à un autre modèle de parenté dans lequel l'enfant pourrait être entouré de multiples figures de mères ou de pères. On le voit

⁴³ *Ibid.*, p. 158.159.

⁴⁴ Régis Tremblay, « Le dernier roman de Michel Tremblay, Un test de tolérance pour le lecteur » *Le Soleil*, 29 novembre 1986, p. D-8.

aussi dans les œuvres constituant notre corpus, surtout dans *le Cœur découvert*, roman paru en 1986. Linda Burgoyne commente :

D'un cycle à l'autre, je dirais que ce ne sont pas les personnages qui évoluent, mais l'auteur lui-même. Ce sont des pères sensibles et aimants, de « nouveaux pères », issus de cette race récente de « nouveaux » hommes qui font des entorses au machisme. C'est-à-dire des hommes capables d'amour et qui, par leurs affinités émotionnelles, créent de nouvelles valeurs⁴⁵.

Toutefois, Michel Tremblay réaffirme, dans une autre entrevue⁴⁶, réalisée au sujet de sa pièce *Fragments de mensonges inutiles* (2009), qu'encore aujourd'hui, malgré le progrès accompli, il y a des suicides des jeunes homosexuels qui se sentent rejetés par la société.

Lorraine Camerlain remarque que la pièce *La Maison suspendue* (1990), tout comme le roman *le Cœur découvert*, reste reliée aux *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* dans son inspiration, mais s'inscrit dans un monde nouveau : urbain, contemporain⁴⁷. Ce nouveau contexte, apparemment plus ouvert à l'homosexualité, reste néanmoins toujours marqué par le préjugé et l'intolérance, bien que sur le plan esthétique, la tonalité change ; elle cesse d'être tragique, comme elle l'était dans *Hosanna*, par exemple. Marie-Lyne Piccione fait remarquer, pour sa part, qu'à cette nouvelle étape de la création, contrairement

⁴⁵ Linda Burgoyne, « Au nom du père », *Cahier de théâtre Jeu*, dossier *Dramaturgie actuelle, d'ici et d'ailleurs*, n° 58, 1991, p. 117.

⁴⁶ Michel Tremblay parle de *Fragments de mensonges inutiles* chez Duceppe, mise en scène de Serge Denoncourt, [<https://www.youtube.com/watch?v=pq8wAwI8Ty8>], consulté le 5 décembre 2015.

⁴⁷ Lorraine Camerlain, « La Maison suspendue, Entre ciel et terre », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 219.

au passé, l'auteur éprouve de l'empathie et de la tendresse qui le rattachent à ses personnages – « qu'il agisse comme romancier, dramaturge ou autobiographe – il se met à leur registre, disant leurs joies et leurs souffrances, leurs espoirs et leurs déceptions avec la simplicité d'un copiste chargé du journal de bord d'une communauté villageoise⁴⁸ ». L'image de la famille, une constante chez Tremblay, garde néanmoins la fonction de critique sociale, même si, dans cette nouvelle phase, il s'agit moins d'un refus, d'une contestation que de la volonté de l'extension d'un modèle.

Dans les œuvres étudiées de Tremblay, on constate que la famille est en effet considérée comme un produit et une source de fierté collective, mais aussi l'origine des traumatismes personnels. Si la libération de toute une société dépend de la libération des individus, elle ne peut être atteinte que par l'affranchissement de l'individu de la servitude causée par la famille. Selon les mots propres de Tremblay : « *I most often write about the family because I want to put a bomb in the family cell. I hate what the family did to me and what the institution of the family did to my people* ⁴⁹».

Un net changement s'opère cependant dans *La Maison suspendue* (1990) où un couple homosexuel semble bel et bien assumer sa sexualité et... sa vie de famille. Jean-Marc et Mathieu vivent en effet comme auraient fait des couples hétérosexuels. Tremblay crée ainsi l'image de l'homosexualité qui ne représente plus un problème grave dans la société et où la famille retrouve naturellement plusieurs valeurs positives dont celles de l'espoir, du réconfort et de la réconciliation. C'est aussi un espace d'une quête identitaire.

⁴⁸ Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 20.

⁴⁹ Anthony Geraldine, *Stage Voices: Twelve Canadian Playwrights Talk about Their Lives and Work*, Doubleday, New York, 1978, p. 282.

Il n'en reste pas moins que même si la question de l'acceptation de l'homosexualité à ce niveau est plus au moins résolue, les liens entre les familles de différents types, homoparentales et recomposées, anciennes et modernes, se montrent plus complexes et soulèvent des questions multiples. On le voit surtout dans le cas de Mathieu qui essaye de retrouver dans la famille de Jean-Marc la solution à sa solitude et à son déséquilibre émotif. Il est particulièrement accablé d'avoir vécu seul avec sa mère : « J'comprenais pas que ma mère ait sacré mon père-là pour m'élever toute seul dans un trois et demie...⁵⁰ ». Comme il est lui-même attristé de n'avoir pas grandi au sein d'une famille conventionnelle, il souhaite offrir à son fils une telle famille.

Mathieu : Quand j't'ai rencontré pis que j'me suis rendu compte que tout ça existait pour vrai, pis à quel point c'était important pour toi, j't'en ai voulu, Jean-Marc. D'avoir vécu mon rêve... d'avoir des souvenirs collectifs, des souvenirs qui remontent au début du siècle... d'avoir tant de choses à raconter... Moi, j'avais rien à te raconter sur ma famille... Ma famille a pas de mémoire. Y'a pas de maison suspendue dans ma vie. Pis j'ai fait juste un enfant. Comme ma mère. C'est vrai qu'à l'époque j'pensais en faire d'autres... Y'était pas question que Louise pis moi on fasse juste un bébé... On allait repeupler le Québec à nous autres tout seuls... Mon Dieu. Tout ça est dans une autre vie. Mon enfance. Mon mariage. C'est drôle, hein, je suis vraiment heureux pour la première fois de ma vie, mais j'ai peur. Pour mon enfant. J'ai peur que mon enfant soit pas heureux avant d'avoir trente ans lui non plus... parce que, comme ma mère, j'y aurais pas donné de famille. Ni de mémoire. J'ai peur d'être heureux à son détriment⁵¹.

⁵⁰ Michel Tremblay, *La Maison suspendue*, op. cit., p. 62.

⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

Dans *La Maison suspendue*, l'égoïsme et la jalousie que Mathieu ressent à l'égard de la mère de Sébastien (son ex-épouse) et de la nouvelle famille qu'elle a fondée viennent contrarier le bonheur du père qui s'assume et qui s'épanouit en tant qu'homosexuel. La naissance du demi-frère de son fils vient raviver sa crainte de faillir à sa mission et sa culpabilité de ne pouvoir lui faire un don identique. À Jean-Marc, qui observe que Sébastien a déjà une famille composée de sa mère, de son beau-père et de son demi-frère, Mathieu rétorque :

[...] Si tu savais comme je suis jaloux d'eux autres, Jean-Marc ! Quand Sébastien mange ses céréales, le matin, y'a un père à côté de lui, pis un p'tit frère... pis moi chus pas là ! C't'avec moi que je voudrais qu'y vive tout ça ! [...] J'voudrais être son père, sa mère, ses frères, ses sœurs... tout en même temps, tu comprends... J'voudrais que sa vie soit pleine de ma présence. Parce qu'on n'est pas assez souvent ensemble. Pis tout ce que j'arrive à faire quand y'est là, c'est être trop agressif avec lui. Au lieu d'y lancer mon amour, de le couvrir de mon affection, y m'arrive trop souvent de me retenir, de m'en vouloir, pis d'être bête avec lui. J'y défends toute... j'y pompe l'air... J'aime tellement l'entendre rire, pourtant ! [...] Je l'aime au point d'avoir envie de le dévorer, mais j'me retiens trop. J'me retiens trop avec lui, J'me retiens trop... Aïe, on est mal faite, hein...⁵²

On peut observer ici que dans la relation que les homosexuels maintiennent avec leurs familles respectives, il existe souvent un sentiment de tristesse spécifiquement homosexuel, comme chez Mathieu en quête non pas de la différence, mais de la normalité. « En deux mois, j'vais peut-être apprendre à vivre une vie normale avec lui... à nous

⁵² Michel Tremblay, *La Maison suspendue*, op. cit., p. 65.

fabriquer des souvenirs ⁵³», dit-il en parlant de son fils. En évoquant la possibilité de former une cellule familiale, formée de son fils, de Jean-Marc et de lui-même, Mathieu laisse néanmoins entrevoir l'écart au sein de la conception traditionnelle de la famille, ce qui témoigne des changements d'usages qui distinguent les années 1990. Mathieu en pensant à ses années d'enfance joue sur les ressources de son imagination afin de se munir même de ce qui lui a cruellement manqué. Il cherche quant à lui à s'allouer une famille de transfert:

J'm'inventais des frères, des sœurs, j'multipliais les pièces de la maison... J'm'inventais un père aussi... Un père présent, pis aimant. Un prince charmant de père que j'aimais... comme j'aime mon fils aujourd'hui... au point de vouloir le manger. [...] Chaque membre de ma famille inventée avait un nom. J'leur parlais, j'me chicanais avec eux autres, j'me battais avec eux autres, pis après on se tombait dans les bras en pleurant. J'vivais vraiment avec eux autres. J'exaspérais ma mère avec ce qu'elle appelait mes idées de fou... Mais j'avais besoin de tout ça pour survivre ! Y'a rien de pire que d'être un enfant unique, Jean-Marc ⁵⁴!

C'est ainsi qu'à défaut de pouvoir compter sur la vie familiale souhaitée, Mathieu remplace sa solitude par des personnages créés de toutes pièces.

Dans *La Maison suspendue*, le thème de la famille est aussi visible dans le cheminement du personnage de Jean-Marc. Alors que son amant est préoccupé par son souhait de former une famille « normale », pour Jean-Marc, le rapport aux liens du sang se traduit, d'une part, par l'achat de la maison ancestrale de Duhamel, d'autre part, par

⁵³ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

l'écriture. En effet, Jean-Marc ressent le besoin de se ressourcer et, pour ce faire, d'emprunter à sa propre histoire familiale. C'est donc dans la maison où ses grands-parents, ainsi que sa tante, son cousin, son oncle et sa mère ont vécu que Jean-Marc souhaite trouver l'inspiration nécessaire afin de faire revivre l'histoire de ceux qui l'ont précédé. À l'opposé de Mathieu qui cherche à établir des liens familiaux dans le présent, c'est plutôt vers le passé que se tourne Jean-Marc afin de rallier l'enracinement familial qui lui fait défaut.

Il est à noter qu'ils arrivent à ce degré de bien-être en entretenant un rapport privilégié avec les arts. Comme dans les pièces des années 1980, chez Tremblay, le monde des arts semble une métaphore agissante pour laisser voir la complexité des personnalités de ces personnages. Le monde des arts dans lequel ils se réfugient leur permet de se libérer, du moins temporairement, des tabous de la société. C'est aussi un pont qui par l'imagination adoucit le désir mal accepté. Plus profondément, ces personnages sont des précurseurs des mouvements qui revendiqueront l'abolition des préjugés et des sanctions contre la préférence sexuelle. Il est important de noter qu'ils vont s'assumer non seulement en tant qu'homosexuels, mais également en tant que seconds pères homosexuels.

À cet égard, *Le Cœur découvert* (1986) annonce bien ce changement. D'abord, par le personnage de Jean-Marc, présent déjà dans ce récit. Le sujet est aussi similaire à celui de *La Maison suspendue* (1990), car l'auteur s'engage à travers cette œuvre dans l'aventure de la paternité homosexuelle en explorant à la fois la possibilité et la complexité des familles recomposées :

Dans les années quatre-vingt, j'ai abandonné le thème du pays travesti et le registre de la fable sociopolitique. Aurais-je été une femme, j'aurais été féministe. Mais comme je suis homosexuel je me suis retrouvé dans une autre famille, elle aussi, à la recherche de son identité à l'intérieur

d'un monde qui, malgré ses prétentions, continue à justifier la ghettoïsation des homosexuels. Quoi que je fasse dans la vie, je fais partie d'une minorité : d'abord comme Québécois, puis comme homosexuel. Cela dit, je n'ai jamais parlé d'homosexualité dans mes livres, j'ai parlé d'homosexuels, ce n'est pas du tout la même chose. Dans *Le Cœur découvert* je racontais l'amour de deux hommes qui élèvent ensemble un enfant. Or dans le milieu des années quatre-vingt, c'était assez courageux d'écrire un livre doux sur un sujet aussi dérangeant⁵⁵.

Dans *le Cœur découvert*, Michel Tremblay désire aussi changer l'image négative dont la littérature québécoise a longtemps entouré la ville de Montréal en ce qui concerne la réputation des homosexuels. Montréal y apparaît en effet comme le « paradis des homosexuels en chasse qui peuvent s'y adonner à la drague en toute liberté⁵⁶ », comme un « Gayland », dans les buissons duquel une population variée s'adonne passionnément « à ce genre de manifestations sexuelles qui font rougir les âmes bien pensantes⁵⁷ ».

Dans son roman, Michel Tremblay dresse dans un premier temps l'image d'une utopie communautaire qui redéfinit les règles sociales. Il relate la vie d'une famille homosexuelle pour symboliser l'avènement d'une meilleure société⁵⁸. Plus généralement, le *Cœur découvert* met en scène des familles recomposées dont les membres « fuient la rigidité des structures traditionnelles » et qui représentent de véritables « laboratoires

⁵⁵ Guy Cloutier, « Michel Tremblay: une affaire de famille », p. 68. Cité dans Marc Arino, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, op. cit., p. 256.

⁵⁶ Marc Arino, « L'Écriture de l'utopie dans *Les Chroniques de San Francisco* d'Armistead Maupin et *Les Deux Cœurs* de Michel Tremblay », p. 47-57, dans *Fragments discursifs autour de l'œuvre de Michel Tremblay*, n° 62, articles réunis par Marie-Lyne Piccione, Talence : Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux III, LAPRIL. Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature, 2003, p. 47.

⁵⁷ Michel Tremblay, *Le Cœur découvert*, Montréal, Arles Leméac, 1993, p. 97.

⁵⁸ Marc Arino, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, op. cit., p. 262.

d'expérimentation sociale ». Ceci correspond à la définition que donne de l'utopie Henri Desroches : « un projet imaginaire de réalité autre, [...] d'une société autre, car les utopies sociales semblent dominantes, [...] cet « autre » port[ant] principalement sur les réalités suivantes : famille ou sexualité (famille autre, sexualité autre)⁵⁹». Au fond, cependant, il faut dire que *Le Cœur découvert* dépeint la vie difficile d'un couple qui tente de vivre et de survivre dans de nouvelles structures de famille. Après les expériences négatives avec ses partenaires précédents, Jean-Marc a maintenant moins de soucis. Pourtant les deux hommes sans se le dire ouvertement sentent qu'à un moment donné leurs rêves peuvent éclater et la déception peut survenir. Dans ce roman, le but de Tremblay est aussi de mettre en parallèle le monde des hétérosexuels et des homosexuels et de réfléchir sur des aspects différents ainsi que sur des similarités de la conjugalité.

Le plus grand défi pour Jean-Marc au début de sa relation est de savoir comment former une bonne relation avec Sébastien, fils de Mathieu, et maintenant son beau-fils. Sébastien demande beaucoup d'attention à son père et pour cette raison la relation de son père avec son nouveau partenaire en est affectée. Jean-Marc réussit plus au moins à gagner l'approbation de l'enfant. Professeur au CÉGEP en congé pendant l'été, c'est lui qui s'occupe de l'enfant et joue le rôle de « maman » pendant l'absence de Mathieu. Mais étant beaucoup plus âgé que Mathieu, Jean-Marc joue aussi un rôle de père. Son rôle est donc ambivalent. Quand Sébastien appelle Jean-Marc, celui-ci ne sait pas comment réagir et se sent angoissé.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 264.

L'enfant lui-même, d'une part, se sent privilégié d'avoir « trois papas » : Gaston (le deuxième époux de Louise), Jean-Marc son beau-père et Mathieu; d'autre part, habitué aux modèles de familles hétérosexuelles, il vit des moments où les questions viennent à son esprit au sujet des rôles de chaque parent. Ce parrainage amical malgré les difficultés qu'éprouve chaque membre de la famille a toutefois, globalement, des effets positifs. Il n'en reste pas moins que cette nouvelle famille vit sous la pression sociale, surtout du côté de la belle famille de Louise, l'ancienne femme de Mathieu. Ses préjugés sur l'homosexualité où l'homosexualité se voit associée souvent à la pédophilie, et ses interventions fréquentes rendent les relations difficiles.

Globalement, dans cette œuvre, une nouvelle génération de personnages tente d'échapper à la destruction et à la malédiction qui pèse sur la famille sans nom⁶⁰. L'auteur nous montre comment l'émancipation de l'ordre ancien refuse tout fatalisme pour permettre aux personnages de vouloir prendre leur destin en main en essayant d'établir un modèle social plus équitable où chacun peut atteindre le bonheur auquel il aspire. Au terme de son parcours, Jean-Marc développe une réflexion sur ses différentes familles et sur les images maternelles sublimées qui les accompagnent.

Jean-Yves Laforce, qui a adapté *Le Cœur découvert* pour la télévision de Radio-Canada, s'est efforcé de mettre en valeur le changement de la perception des homosexuels que Michel Tremblay a entamée dans ce roman. Gilles Renaud qui a joué le rôle de Jean-Marc dans le film note que ce personnage était frustré et avait l'impression d'avoir raté sa

⁶⁰ *Ibid.*, p. 265.

vie, dans la pièce *Les Anciennes Odeurs*. Or, dans le film, Jean-Marc est plus épanoui et plus paisible. C'est un personnage qui a évolué et a trouvé une certaine paix dans sa vie. Il n'est plus tourmenté et malheureux comme avant. Cela montre aussi comment l'attitude des homosexuels vis-à-vis de leurs propres personnes a évolué dans le sens positif.

« L'expérience familiale », vécue quasiment comme un rite de passage, s'avère un facteur déterminant dans cette transformation.

Malgré toutes ces difficultés, l'image des recompositions familiales est en train de changer. Perçues traditionnellement comme des familles « à risque », les familles recomposées sont en train de devenir un nouveau modèle de référence. Dans les années, quatre-vingt-dix, les médias : télévision, radio, magazines, ont fait assaut d'optimisme pour souligner les charmes de ces nouvelles tribus. Une mutation culturelle et sociale semble s'être accomplie⁶¹. De nos jours, même si le modèle traditionnel de la famille continue d'exister, les familles recomposées et surtout les familles recomposées homoparentales se montrent capables de défier la norme. Et les familles homosexuelles y cherchent leur place.

Le diptyque de Tremblay se termine avec la publication du *Cœur éclaté*. Hélas, c'est un roman de désenchantement, où les rêves paraissent éclatés et où la réalité amère prend le dessus. À la suite de sa séparation avec Mathieu, Jean-Marc décide de s'installer à Key West, dans la communauté gay. Sans que l'on puisse parler de l'épuisement du modèle de la famille homosexuelle (recomposée), il faut noter que cette dimension est à peu près absente du texte, le récit étant focalisé, d'une part, sur les problèmes de l'épidémie du SIDA qui sévit à cette époque dans le milieu des homosexuels, particulièrement en Floride,

⁶¹ Robert Steichen et Patrick de Neuter (dir.), *Les Familles recomposées et leurs enfants*, op. cit., p. 25.

nommée « l'un des mouroirs de l'Amérique », d'autre part, sur l'incessante joie de vivre, même si elle est au goût amer. Ce retranchement, ce retour au milieu gay, peut être vu comme une crise de la quête de la normalité et le glissement, sur le plan identitaire, vers l'exceptionnalité dont la valeur reste encore à être mesurée.

Gilles Dupuis, en étudiant les deux romans dans « Des récits homophones en stéréo⁶²», observe que, dans la famille gaie, telle qu'elle est présentée par Tremblay, les liens interpersonnels semblent se tisser plus étroitement que dans les familles hétérosexuelles.

Les familles comme la nôtre, écrit Tremblay, nées d'un besoin viscéral de chacun de ses membres, unies à l'excès, lisses et dures comme des pierres, sans prise et refermées sur elles-mêmes, sont redoutables pour tout corps étranger essayant d'y faire une percée⁶³.

Cette nature spécifique de la famille « unie à l'excès » résulte, selon nos analyses, de la quête de la normalité qui caractérise la deuxième étape de la représentation de l'homosexualité dans l'œuvre de Tremblay. On le voit déjà dans le regard critique très sévère que Tremblay jette sur le milieu homosexuel, non orienté vers la vie familiale et représenté ici par les bosquets du Mont-Royal et les bars du Village. Il n'en reste pas moins

⁶² Gilles Dupuis, « Des récits homophones en stéréo », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay: romans et récits*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 2005, p. 81-100.

⁶³ Michel Tremblay, Michel, *Le Cœur découvert* (1986), dans *Le Gay Savoir*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2005, p. 492. Cité par Gilles Dupuis, « Des récits homophones en stéréo », *loc. cit.*, p. 83.

que cette quête, dès le départ, prise très au sérieux, met la famille homosexuelle sous pression, situation causée entre autres par la volonté excessive d'atteindre un idéal. C'est qu'en essayant de se conformer à une norme (nous y reviendrons), ces familles se fragilisent. Un paradoxe à noter ici : en voulant être une famille exceptionnelle, cette famille ne devient, dans un sens, qu'une imitation de la famille. Dupuis note avec justesse : « [...] la reconstitution du climat familial, que ce soit au sein de la petite communauté lesbienne à Montréal ou du cercle gay de Key West, évacue virtuellement toute forme d'inquiétante étrangeté de cet autre monde familial. Rien d'*unheimlich* ici [...].⁶⁴»

Dupuis interprète les deux romans de Tremblay du point de vue narratologique pour démontrer qu'ils présentent d'importantes faiblesses, dont la principale serait le manque de polyphonie et de dialogisme, aspects tant valorisés par Bakhtine dans ses études de la spécificité du discours romanesque en général. Chez Tremblay, la polyphonie serait évacuée par des modes narratifs spécifiques, définis comme « la stéréophonie », « l'homophonie » et « la monophonie ». Ce n'est pas que ces romans, poursuit Dupuis, ne soient pas diversifiés linguistiquement, mais leur hétérogénéité linguistique ne mène pas à la polyphonie, car leurs personnages véhiculent « une même vision du monde », soit « une vision globale du monde qui demeure l'apanage du narrateur-protagoniste ou de la voix narrative omnisciente ». Or, conclut Dupuis, « [p]our qu'il y ait vraiment polyphonie, il eût fallu faire dialoguer le non-dit du désir homosexuel avec l'affirmation de sa différence, comme cela advient chez Pasolini, ou trop brièvement, à la toute fin du 'cycle homosexuel'⁶⁵ ». Le problème, essentiellement, « semble résider dans la nature même de

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

l'objet traqué [...] objet éclairé du désir homosexuel – avoué, revendiqué et en tout point assumé –, mais d'où toute part d'opacité semble avoir été évacuée⁶⁶ ». Pour nous, ce « demi-échec » littéraire a beaucoup à voir avec le défi même que présente la nouvelle famille. Son éclatement dans l'œuvre de Tremblay n'est pas seulement dû à une crise sentimentale et l'échec de l'union de Jean-Marc et Mathieu est symptomatique d'une situation plus générale à laquelle sont souvent confrontés les homosexuels dans leurs nouvelles quêtes.

⁶⁶ *Ibid.*

CHAPITRE IV

QUI C'EST QUI EST PUTAIN SUR LA RUE SAINT-LAURENT ? LES CAS DE LOLA LEE ET CARMEN

Si la prostitution chez les femmes est tant un sujet de débat, on ne peut ignorer l'existence de la prostitution masculine et le tabou qui entoure l'homosexualité. Les prostitués hommes (cela s'applique aussi aux prostituées femmes), dans leurs vies privées, sont souvent isolés, pour plusieurs raisons dont, entre autres, le manque d'habiletés sociales et la méfiance à l'égard des autres¹. Dufour et Weiss parlent des obstacles que rencontrent des prostitués hommes et femmes pour créer et maintenir une relation intime et un réseau familial et social stable. Jean Feschet souligne que les jeunes hommes ont des difficultés à accepter leur orientation sexuelle et que, ne serait-ce que pour cette raison, ils peuvent choisir la prostitution, pour explorer leur sexualité, autrement difficile à vivre.

Aussi selon Feschet et F. Tremblay, la prostitution pratiquée par les prostitués homosexuels peut devenir un moyen de rencontrer des gens, d'avoir des relations avec d'autres hommes et même, pour certains, de trouver un partenaire stable²! Kaye va dans le même sens en disant que la prostitution permet à certains jeunes de se forger une identité sexuelle et même d'établir un mode de vie³. Jean Feschet remarque toutefois que ce n'est pas l'homosexualité qui conduit à la prostitution, mais l'intolérance dont l'entourage fait

¹ Jean-François Truchon, *La Prostitution masculine dans la rue: isolement, dissonances, vicissitudes et mécanismes à suivre*, M.A., UQAM, 2012, p. 12.

² Jean Feschet, *Garçons pour trottoir*, Paris, La Découverte, 1986, dans Jean-François Truchon, *op. cit.*, p.13.

³ K. Kaye, « Sex and the Unspoken in Male Street Prostitution », *Journal of Homosexuality*, vol. 53, n° 1-2, 2007, p. 37-73.

preuve à l'égard de l'homosexuel, plus particulièrement l'environnement familial ou social. Selon Feschet, un environnement homophobe peut précipiter et susciter la réaction négative chez les homosexuels et les pousser vers la prostitution. À force de vivre la discrimination, la violence psychologique et l'exclusion, les homosexuels ou ceux qui se questionnent sur leur orientation sexuelle peuvent vouloir chercher un lieu qui les accueille et qui les reconnaît tels qu'ils sont. La prostitution peut être ce milieu où les jeunes croient qu'il est possible de vivre leur orientation sexuelle et d'en tirer un profit⁴.

Lorsque les homosexuels éprouvent le sentiment de ne pas avoir les mêmes tendances sexuelles que les autres, c'est le rejet de la société qui les pousse à transgresser les normes. L'impossibilité de se reconnaître dans un monde comme les autres entraîne un désarroi qui s'exprime par la délinquance et les comportements sexuels différents. La famille désunie, divorcée, séparée, ou l'absence d'un parent peut mener à adopter de telles manières. Une éducation accordée exclusivement par la mère ou vécue dans une ambiance strictement féminine (famille de femmes) par exemple peut en être la cause. La mère ici est le plus souvent une femme seule, veuve ou en conflit avec le père, elle élève un garçon unique. L'éducation par la mère se fait alors sous la carence d'autorité et la possessivité jalouse. Toute la vie affective de la mère se reporte sur cet enfant sur qui elle se voit dépendre dans sa vieillesse. On a déjà vu comment la mère d'Hosanna est possessive et comment elle rappelait à son fils qu'il était son soutien de vieillesse et qu'elle avait peur qu'il ne quitte la maison pour former sa propre famille. Jean Feschet remarque que, remplaçant le mari absent, la mère élève son fils, soit en réaction à l'image du mari qui

⁴ Jean Feschet, *Garçons pour trottoir*, Paris, La Découverte, 1986, dans Jean-François Truchon, *op. cit.*, p. 15.

abandonne toute responsabilité, soit en se substituant à lui. Elle est souvent possessive, abusive, elle entrave toute relation pouvant interférer dans la fusion qu'elle établit avec son fils : l'enfant, véritablement castré, est encouragé à éviter toute relation hétérosexuelle. Souvent hyper-protectrice, elle marche au-devant des dangers les plus tenus : l'enfant devenu craintif se réfugie dans cette symbiose avec sa mère, décor et culture de sa passivité⁵.

Réagir contre les tabous entraîne les homosexuels à se détruire dans une certaine mesure. Sont-ils des marginaux ou des êtres exclus de la société ? Jean Feschet remarque que Durkheim, qui les appelait des « déviants », constatait qu'ils ont une double fonction sociale dans la société qui les rejette : ils polarisent le dégoût et le mépris des « non-déviants » qui disent « regardez ces vilains qui font ce qui est interdit » et cela rassure la masse qui pense qu'elle n'a pas des faiblesses morales condamnables⁶. En réalité, les homosexuels vivent à la frontière de la société. Ils se sentent indéniablement marqués par leur condition, mais certains affichent de manière ostentatoire leurs stigmates : ils adoptent les attitudes que la société attend de la part des exclus, convaincus qu'ils ne peuvent se comporter autrement...⁷ Selon Feschet, ce comportement se situe parfois exactement entre la prostitution et la drague. Il n'y a pas de tarif, et souvent pas d'argent, mais il y a des dîners, des cadeaux, des voyages. On ne paie pas l'acte sexuel, mais la compagnie de l'autre. Ce type d'expérience peut se transformer parfois en relation sentimentale : la

⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

réciprocité affective, la durée et la régularité des rencontres orientent parfois les deux partenaires vers la construction d'un couple⁸.

*

Chez Tremblay, les travestis, dans des rituels de « drague », changent de partenaires de manière si fréquente que leur comportement s'apparente à celui des prostitués. La rue *Main*, telle que dépeinte dans l'œuvre de Tremblay, est fréquentée à la fois par les prostituées, les travestis et les homosexuels⁹. Comme dans la prostitution féminine, le changement de prénom est fréquent chez les travestis chez Tremblay. Ce prénom adopté joue le rôle de masque. Les travestis choisissent toujours les noms féminins : Babalu, Candy, Mimi, Lolita, Brigitte, Carole, Sandra : « [...] c'est la personnalité dans son ensemble qui est dissimulée, détournée par le travestisme. Le changement de prénom n'est qu'un élément de cette indispensable mystification sociale¹⁰ ». Le club des homosexuels que fréquente Hosanna est géré par un autre travesti, Sandra, qui est une sorte de rivale en amour pour le partenaire d'Hosanna¹¹. D'autre part La duchesse de Langeais admet qu'elle est devenue « une putain internationale¹² » et ajoute vulgairement qu'elle a cessé de compter ses marins à deux cent trente-huit et qu'en plus, elle a eu de très nombreux amants. Dans l'ensemble, il faut toutefois constater que le thème de la prostitution masculine n'est jamais abordé de manière explicite par Tremblay — c'est, pourrait-on dire, son propre tabou !

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ Jean Feschet, *op.cit.*, p. 19.

¹¹ Domingo Pujante González, *op. cit.*, p. 310.

¹² Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1984, p. 88.

Une échappatoire

Quant à la prostitution féminine, qui demeure au cœur de l'actualité, elle représente dans l'œuvre de Tremblay une des dimensions explicites de la sexualité taboue, une sexualité pratiquée comme profanation, à travers une expérience de vie difficile, au-delà de la stricte procréation.

Mais au fond pourquoi une femme devient-elle prostituée ? Quelles circonstances interviennent dans le cours de son destin ? Souvent les gens se contentent de condamner les prostituées sans jamais tenter de chercher les moyens de les comprendre. Sont-elles entrées en prostitution pour survivre lors d'une fugue ? Voient-elles dans ce métier une façon d'échapper à un milieu familial violent ? La prostitution n'est presque jamais choisie par ambition. En expliquant pourquoi les jeunes femmes en viennent là, Thérèse Limoges relève des causes très variées¹³. C'est surtout l'ambiance étouffante de la famille, la médiocrité de la vie qui poussent certaines femmes vers cette profession. Les motifs invoqués le plus souvent pour expliquer l'entrée en prostitution comprennent la pauvreté, l'alcoolisme, la séduction suivie de l'abandon, le viol et le mauvais traitement. Dans des circonstances spéciales, certaines femmes peuvent cependant adopter sciemment la prostitution comme mode de vie parce qu'elle est mieux adaptée à leur personnalité et plus avantageuse financièrement¹⁴.

D'autres chercheurs indiquent les causes du phénomène dans l'enfance et la jeunesse de la prostituée. La prostitution prend alors la forme d'un moyen d'échapper à

¹³ Thérèse Limoges, *La Prostitution à Montréal, comment, pourquoi certaines femmes deviennent prostituées; étude sociologique et criminologique*, Montréal, Éditions de l'homme, 1967, p. 37-39.

¹⁴ *Ibid.*

une vie normale pour laquelle une femme ne se sent pas faite et pour laquelle elle n'a pas été préparée. Comme telle, elle devient un symptôme d'inadaptation. La présence des deux parents, s'entendant bien et assurant un climat affectif stable, permet un développement sain de l'enfant. L'existence de ce noyau familial est si importante que lorsqu'un membre vient à disparaître et qu'on lui substitue un remplaçant, on voit souvent naître des difficultés chez l'enfant. Les déficiences du milieu familial peuvent d'ailleurs être multiples : ménages brisés ou désunis; enfants ballottés et privés de foyer; alcoolisme dans la famille, brutalité; figures parentales inadéquates, image inconsistante ou écrasante du père, une faible autorité de la mère; méthodes éducatives maladroites ou absurdes; manque d'affection et de sécurité. En arrivant sur le marché du travail, ces femmes doivent se contenter d'emplois demandant peu ou pas de formation professionnelle et étant moins rémunérés, tels que danseuse, entraîneuse, modèle, commis de bureau, téléphoniste, manœuvre d'usine non spécialisée, serveuse de restaurant¹⁵.

Limoges met l'accent sur le fait que la majorité des prostituées sont des travailleuses sous-valorisées et sous-payées, chômeuses sous-scolarisées et sans expérience, mères-chefs de famille, voilà bien les situations qui rendent les fins de mois particulièrement pénibles. Il n'est donc pas étonnant que certaines d'entre elles perçoivent la prostitution comme une solution aux problèmes économiques. Lacasse met l'accent sur l'aspect commercial qu'implique cette profession :

[...] la prostitution revêt une signification plus globale, et doit plutôt être vue comme une transaction commerciale – un rapport marchand – entre l'homme et la femme. Ainsi, par prostitution, [elle] entend le fait, pour

¹⁵ *Ibid.*

une femme, de fournir des services sexuels à des partenaires-clients différents contre une rémunération tarifée¹⁶.

Dans cette perspective, la prostitution n'est donc qu'une partie d'un vaste système où les frustrations et les misères tant affectives, sexuelles, sociales qu'économiques sont exploitées. Car ce sont sur les besoins non satisfaits d'affection, de sexualité, de valorisation, de revenus des uns et des autres que s'édifie surtout la prostitution. Besoin de ces milliers de jeunes, qui, en fugue de leur milieu familial (ou de son substitut), en recherche d'autres voies à leurs études abandonnées, leur chômage ou leur travail aliénant, sont à la poursuite d'une résolution additionnelle, temporaire ou permanente, au vide devant lequel elles se retrouvent. Besoin aussi de ces clients qui, séduits par les valeurs de consommation sexuelle, de performance et de domination choisissent la prostitution pour satisfaire leurs propres désirs inassouvis. Les styles de vie inhérents à une prostitution régulière mènent fréquemment à une baisse de résistance tant physique que psychologique face au stress, phénomène que ne peut qu'accroître l'absence de support extérieur¹⁷.

Chris Bruckert et Colette Parent attirent l'attention sur le fait que les travailleuses de rue sont confrontées à bien des défis dans l'industrie du sexe. La prostitution reste un travail, certes, mais un travail stigmatisé, marginalisé dont nombre d'activités sont criminalisées¹⁸. Source de rejet, la prostitution demeure en plus un sujet tabou. C'est un phénomène qui même aujourd'hui suscite des réactions d'indignation, de condamnation,

¹⁶ Danielle Lacasse, *La Prostitution féminine à Montréal (1945-1970)*, Montréal, Boréal, 1994, p.10.

¹⁷ Patrick Celier *et al.*, *La Prostitution des jeunes : entre le drame et la banalité*, Montréal, Convergence, 1984, p. 122.

¹⁸ Colette Parent, *Mais oui, c'est un travail*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 62-66.

d'indifférence et de résignation¹⁹. Historiquement parlant, la prostituée est contrainte au long des siècles à porter les stigmas, la répression et l'enfermement²⁰. Infâme, la femme « Putain », qui, selon Pierre Guiraud, pourrait dériver du latin *putida*, « puent », ou *putous* « puits », est dans la langue française la pire insulte, le mot qui concentre le plus de mépris²¹. Pour Anne Van Haecht :

Étymologiquement, le mot prostituer vient du latin « prostituere » qui a pour première signification « placer devant », « exposer aux yeux » et comme deuxième signification « salir », « avilir ». À cette dernière définition, le *Petit Larousse* ajoute encore cette autre : livrer à la débauche²².

Le prix à payer pour la prostitution est lourd. Claudine Legardinier souligne que le dégoût et la peur constante de l'agression mènent les prostituées à l'alcoolisme et à la drogue. Le bordel a toujours été une institution brutale et corrompue. C'est un monde interdit qui fait part de la zone grise de la société.

On attribue une série de fonctions sociales et économiques à la prostitution. Régulatrice des mœurs, censée servir de « soupape de sécurité » aux problèmes des hommes et au maintien de l'ordre, la prostitution est surtout un phénomène où se concentrent des malaises que la société préfère oublier : exclusions, souffrances, problèmes de communication. Du point de vue économique, la prostitution rapporte des milliards que

¹⁹ Claudine Legardinier, *La Prostitution*, Toulouse, Édition Milan, 1996, p. 3.

²⁰ *Ibid.*, p. 6-9.

²¹ Selon Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris : Payot, 1978.

²² Anne Van Haecht, *La Prostituée, statut et image*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973, p. 25.

se partagent les différentes formes de proxénétisme (une infime partie va aux prostituées)²³. Si le choix de la prostitution peut devenir le résultat d'une crise ou d'une blessure, et si se prostituer peut apparaître comme une forme d'opposition à la famille, comme une expression de colère, de révolte, voire comme une forme de suicide, la « réponse » prostitutionnelle, « remède pire que le mal », ne fait que piéger la personne dans un cadre qui l'exploite, amplifier l'inadaptation déjà existante, produire de nouvelles difficultés, de nouvelles souffrances, de nouvelles violences²⁴. La prostituée demeure toujours une paria avec ses stigmates. Elle vit sous le poids de la honte, de l'humiliation et du péché. L'image des prostituées dans la littérature est aussi teintée du mépris ou de la pitié que la société lui témoigne. Les prostituées étaient toujours traitées comme des êtres à part. « La prostituée choque. Elle heurte notre sens du "normal", notre système de valeurs : même si jamais elle ne commet de vol de crime, elle appartient au monde des déviants²⁵ ».

Cette image est en grande partie fautive²⁶, car la prostitution ne peut être pensée en dehors du cadre social qui la rend possible et qui la condamne à la fois. Dans le système monogamique, où la sexualité est sujet tabou, on tolère la prostitution comme un mal nécessaire car il faut bien que l'homme s'en aille rechercher le plaisir hors de son foyer. Simone de Beauvoir parle des prostituées en ces termes :

On a rapproché justement leur situation de celle des juifs auxquels elles étaient souvent assimilées : l'usure, le trafic de l'argent sont interdits par l'Église exactement comme l'acte sexuel extra-conjugal; mais la société ne peut se passer de spéculateurs financiers ni d'amour libre; ces

²³ Claudine Legardinier, *op. cit.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁵ Anne Van Haecht, *op. cit.*, p.17.

²⁶ *Ibid.*, p.14.

fonctions sont donc dévolues à des castes maudites : on les parque dans des ghettos ou dans des quartiers réservés.²⁷

C'est dans les frustrations sexuelles qui en résultent inmanquablement que la prostitution trouve sa raison d'être. Elle satisfait aux besoins qui ne sauraient se satisfaire dans le mariage ou dans la liaison stable. Ces désirs sexuels proviennent du fait que la nature de l'instinct sexuel humain est telle que, d'une part, celui-ci s'autolimité difficilement aux partenaires reconnus socialement, et que, d'autre part, il comporte parfois certaines déviations qualifiées de perversités que le conformisme de l'acte conjugal ou similaire ne peut contenter. Sous cet angle, la prostitution possède indéniablement le caractère d'une fonction sociale, alors qu'en ce qui concerne les valeurs, elle s'oppose aux normes qui tendent à standardiser la sexualité et définir la distribution des rôles au sein du couple. La prostituée rejette ce rôle destiné traditionnellement à la femme; ou, recherchée par le mâle, elle doit lui laisser toute l'initiative et, à travers une passivité relative, provoquer son désir²⁸. Selon Katia Gagnon, la forte pression de la demande suscite l'offre de prostituées, quelles que soient par ailleurs les rigueurs de la répression judiciaire ou policière. Le deuxième sexe était victime depuis longtemps de la discrimination sociale et économique qu'on exerce contre lui sur le marché du travail. La prostitution apparaît donc liée au fonctionnement même de la société²⁹.

²⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 166 et 167.

²⁸ Émile Durkheim, « Définitions du crime et fonction du Châtiment » dans Szabo Denis, *Déviance et criminalité. Textes*, Paris, Armand, Colin, 1970, p. 88-99.

²⁹ Katia Gagnon, Patrick Lagace, Vincent Larouche, *La Presse*, publié le 12 février 2016 à 06h00, Mis à jour le 12 février 2016 à 06h18, [<http://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-affaires-criminelles/affaires-criminelles/201602/12/01-4949912-prostitution-juvenile-le-quebec-seule-province-a-exporter-des-filles.php>], consulté le 4 septembre, 2016.

Danielle Lacasse mentionne qu'au début de la Révolution tranquille *Le Red Light* est situé dans une zone circonscrite au nord et au sud par la rue Sherbrooke et le Vieux-Montréal, à l'est et à l'ouest par les rues Saint-Denis et Bleury. Ce périmètre variera au fil des décennies jusqu'à se limiter de nos jours à la seule intersection des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine. C'est au milieu du 19^e siècle que le port de Montréal donne naissance à ce quartier malfamé où les marins vont se divertir. On raconte que les lanternes rouges qui éclairaient les portes des maisons de passe ont valu à ce quartier le nom de Red Light³⁰.

Yolande Geadah informe que dans le Montréal des années 1950, la prostitution s'effectuait dans des maisons de convenance sous la protection des policiers; dans la décennie 1980, elle était repoussée vers des quartiers résidentiels à proximité du centre-ville; à partir des années 1990, elle est tombée sous l'emprise du crime organisé, notamment de familles mafieuses et de gangs criminalisés des motards. Actuellement, la prostitution montréalaise « se pratique de plus en plus à travers les agences d'escorte, les salons de massage, les saunas, les clubs, et les bars de danseuses nues ³¹», un vaste réseau des services sexuels qui s'étend au-delà des frontières de la province.

Les destinations d'envoi prisées des proxénètes québécois vont de l'Ontario à l'Alberta, en passant par la péninsule du Niagara. « Ce sont toutes des régions où on retrouve souvent des dossiers de Québécoises ». Au plus fort du boom pétrolier, la ville de

³⁰ Parmi les plus notoires, on trouve d'abord les nombreux « grills » et cafés de la rue Saint-Laurent, tous situés à l'intérieur de quelques pâtés de maisons, entre les numéros civiques 984 et 1418 : le St-John Grill, le Capitol Grill, le café Roncari, le café Rialto, le St.-Louis Grill, le Sierra Grill, Peter's Restaurant, et le Val-d'Or Grill. Toujours situé à proximité du Red Light, il y a le café Chanteclerc, sis au 160 rue Notre-Dame Est. Plus à l'ouest de la ville, il y a les légendaires cafés de la rue Stanely : le café Hawaï Lounge, le café Nite Cap et le café Tic-Toc. Danielle Lacasse, *La Prostitution féminine à Montréal (1945-1970)*, op. cit., p. 40.

³¹ Yolande Geadah, *La Prostitution. Un métier comme un autre ?*, Montréal, VLB Éditeur, 2003, p. 169-173.

Fort McMurray, dans le nord de l'Alberta, est également devenue « le Klondike des services sexuels ³² ». Pour Patrice Carrier, « Montréal est une plaque tournante du sexe au Canada ³³ », et le prix des « filles » québécoises exploitées par des proxénètes est « ridiculement bas ». Patrick Celier affirme que la prostitution urbaine est multiforme et les lieux où on la retrouve sont fort nombreux. Il y a la rue, le parc, le métro, le hall d'hôtel, le bar, le restaurant, le salon de massage. Il y a aussi des contacts qui s'amorcent par appels téléphoniques, en réseau par l'intermédiaire d'une agence, ou individuellement par les petites annonces dans les grands quotidiens ou les pages jaunes et, bien sûr, par Internet³⁴.

Une profession « rédemptée »

Dans sa manière de représenter la prostitution, l'œuvre de Michel Tremblay est en grande partie un miroir fidèle du rapport paradoxal de la société (québécoise) à la prostitution. Là où presque tout se passe, c'est la rue *Main* et le quartier qui l'entoure. Daniel Proulx rappelle que pour certains, comme le grand poète irlandais Brendan Behan, en 1960, « la *Main* [était] un endroit charmant³⁵ ». Pour d'autres, c'était le lieu de perdition par excellence, une plaie infectée au cœur même de la ville. Le temps et l'évolution des mœurs en viendront à bout. Aujourd'hui, *la Main* n'est plus qu'un coin de rue. Peu de ses habitués et des passants ont idée de son spectaculaire passé...³⁶

³² Katia Gagnon, Patrick Lagace, Vincent Larouche, « Prostitution juvénile: le Québec, 'seule province à exporter des filles' », *La Presse*, le 12 février 2016, [http://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-affaires-criminelles/affaires_criminelles/201602/12/01-4949912-prostitution-juvenile-le-quebec-seule-province-a-exporter-des-filles.php], consulté le 4 septembre, 2016.

³³ *Ibid.*

³⁴ Patrick Celier *et al.*, *op. cit.*, p. 55.

³⁵ Daniel Proulx, *Le Red Light de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1997, p. 40.

³⁶ *Ibid.*

Comme le souligne Alain-Michel Rocheleau dans le monde des prostituées, travestis et homosexuels de la rue Saint-Laurent, une barrière naturelle s'impose entre l'est et l'ouest de la ville, le clivage des aspirations individuelles et des limites fixées par la société et la culture dominantes. Loin de s'insurger contre l'infiltration culturelle anglophone qui marque le Montréal des années quarante, ou contre la domination socio-économique des élites de l'ouest de la ville, les personnages qui fréquentent le *Meat Rack*, le *Coconut Inn* ou le *Palace* s'exposent volontairement à une culture qui leur est, de prime abord, étrangère. La fréquentation nocturne de certains clubs malfamés de la rue Saint-Laurent devient, pour eux, un idéal et une raison de vivre, une façon d'oublier leur milieu d'origine et d'échapper à leur passé. La *Main* est le symbole de la marginalité vécue, consentie et assumée. Ces marginaux, comme Hosanna, la duchesse de Langeais, Candy-Baby, Thérèse ou Betty Bird, qui n'ont à peu près jamais exploré l'ouest de la ville, sont pour la plupart natifs du Plateau-Mont-Royal, lieu d'origine qu'ils ont presque tous volontairement délaissé³⁷.

Au-delà de jouer le rôle d'un seuil entre deux espaces socialement et culturellement opposés, la *Main* apparaît donc comme une terre d'accueil pour les parias de la société montréalaise en quête d'identité et de liberté. Considéré de l'extérieur par les citoyens des autres quartiers de la ville, le petit monde de la *Main* est un ghetto constitué de « soûlons », de « drogués », de « béjaunes », d'« ignorants », de « moins que rien » qui ont profondément honte d'eux-mêmes et auxquels le personnage de Carmen, dans la pièce *Sainte Carmen de la Main*, voudrait bien insuffler un peu de confiance et de respect.

³⁷ Alain-Michel Rocheleau, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, n° 48, 1995, p. 43-47.

Théâtre d'un monde intérieur atrophié, où il ne semble y avoir de place que pour les complexes d'infériorité, l'incommunicabilité, l'incompréhension et le manque de solidarité, cette rue-quartier apparaît comme un système de valeurs condamné à la stérilité³⁸.

La *Main* demeure une référence on ne peut plus symbolique dans la pièce *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), quand Carmen et Manon, se reprochant mutuellement leur style de vie, utilisent des noms de rues pour illustrer leur propos. « *Qui c'est qui est putain sur la rue Saint-Laurent ?* » lancera Manon à sa sœur, qui lui rétorquera : « ça s'rait moins fou que d'être vieille fille sur la rue Visitation ! »³⁹ En plus d'être frappée par la souillure, la *Main* est décrite comme une grande taverne où se ramassent toutes les misères de la parole québécoise. Lieu que veut pourtant « rédempter » Carmen par ses chansons, comme le décrit Bec-de-Lièvre, sœur de Maurice, habilleuse et admiratrice de Carmen⁴⁰ :

BEC-DE-LIÈVRE: A l'a conté mon histoire avec Hélène... pis a l'a dit que c'était pas laid! A l'a même dit que c'était beau! Carmen a chanté que mon histoire était belle pis que moé, Bec-de-lièvre... comment c'qua l'a dit ça... que j'étais une chanson d'amour endormie dans une taverne! Pis Carmen a chanté que j'pourrais ben me réveiller un jour! Pis que si j'me réveillerais, la taverne pourrait ben entendre parler de moé! Carmen a dit qu'au fond de moé j'étais forte! [...] Tout le monde m'a toujours dit que j'étais laide! Que j'étais vulgaire! Que je savais pas parler! que j'étais sale⁴¹!

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

³⁹ Michel Tremblay, *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1970, p. 67-68.

⁴⁰ Jacques Cardinal, « Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans *Sainte-Carmen de la Main* de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 26, n° 1, 2000, p. 25.

⁴¹ Michel Tremblay, *Sainte-Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, 1976, p. 49.

Chez Tremblay, la *Main* obéit aveuglément à la loi de Maurice, le chef absolu du lieu, patron et amant de Carmen. À Nashville, aux États-Unis, Carmen prend conscience à la fois de son art et de la mission dont elle se sentira investie. Elle voudra alors apprendre aux gens de son quartier à vivre libres. Elle ne chantera plus de chansons insignifiantes, mais les textes qu'elle a écrits elle-même sur la vie des gens de la *Main*. Le nouveau tour de chant qu'elle présentera au cabaret Rodéo sera un cri de révolte, un appel à une prise de conscience de la dignité humaine, un cri d'espoir dans lequel le petit peuple de la Main se reconnaîtra. Carmen défie ainsi l'ordre établi de Maurice, affirmant sa propre liberté pour tous. Quoi qu'il en soit, la parole de Carmen devient dangereuse, symbole de la révolte et de la liberté, et la femme payera son audace de sa mort.

Dans l'œuvre de Tremblay, une famille étouffante demeure la raison principale du glissement vers la prostitution. Une autre raison qui explique le choix des personnages de s'adonner à la prostitution est la pauvreté. Il y a en effet un lien fort entre le statut social de la femme voulant devenir prostituée et sa motivation de l'ascension sociale. Barmaid, fille de chambre, blanchisseuse, servante, repasseuse, femme de ménage, laveuse de vaisselle, entraîneuse de cabaret, voici une liste des emplois précaires qui, chez Tremblay, mènent à la prostitution. « J'ai quasiment faite le tour des restaurants pis des clubs de la ville! » déclare Hélène dans *En Pièces détachées*⁴². Cet emploi lui avait donné l'impression de s'être élevée socialement (!) et avait constitué une sorte de victoire sur le milieu de sa famille et de son quartier. Mais elle buvait trop et échoue dans le « Smoked Meat » de la

⁴² Michel Tremblay, *En Pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1970, p. 24.

rue Papineau : « moé, chus icitte rien qu'en attendant quelque'chose de mieux dans l'ouest!⁴³».

Dans *À toi pour toujours ta Marie-Lou* (1970), Tremblay questionne ouvertement et encore une fois l'institution de la famille en la pointant du doigt comme la cause fondamentale du glissement vers la prostitution. À travers le portrait de la famille de Léopold, l'auteur évoque presque symboliquement les conditions de vie des familles québécoises des années 1940. Les hommes, ils n'aiment pas leur travail mais n'ont pas d'autre choix, et les femmes, elles s'enferment dans la vie cloîtrée de la maison. Marie-Louise et Léopold se sont mariés vers 1945. Leur vie est pire que l'enfer. Léopold est un ouvrier qui déteste son travail. Il n'y a pas de communication entre le couple et leur vie sexuelle est inadéquate. Chacun des « viols » de son mari a eu pour conséquence une grossesse⁴⁴.

Cette « cellule de tout seul » va mener la fille de Léopold et de Marie-Lou vers la prostitution au nom de la liberté et la révolte. Carmen dans son ambition de devenir une chanteuse western va transgresser les tabous et se diriger vers la prostitution et l'illusion du bonheur. Quand Léopold et Marie Louise meurent dans l'accident de voiture, Carmen n'y voit pourtant que la délivrance : « Y sont morts, pis c'est tant mieux, Manon !⁴⁵» La première délivrance, toutefois, est bien la sienne : « si y seraient pas morts, eux-autres, j's'rais probablement pas là [au Rodéo] ⁴⁶».

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ Raymond Joly, « Une douteuse libération : le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay », *Études françaises*, vol. 8, n° 4, 1972, p. 364.

⁴⁵ Michel Tremblay, *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

Dans sa résolution à suivre son désir et, par conséquent, à transgresser la parole de la mère, Carmen accomplit déjà un acte de profanation contre l'autorité de cette parole. Son désir d'être chanteuse s'oppose à la violence, outrageant la mère, et lui accorde la jouissance. L'annonce de la mort des parents ne fait pour elle que confirmer leur mort symbolique et la conforte dans sa décision. Ce qui aurait dû être une scène de douleur et de deuil se transforme, au contraire, en une scène de révélation et de joie. Cette mort des parents coïncide dès lors avec la véritable naissance de la jeune femme, c'est un moment où sa parole correspond enfin à son désir. Elle ne pleure donc pas les parents et ne ressent aucune culpabilité; elle interprète plutôt cette coïncidence comme la manifestation du bien-fondé de sa décision. C'est qu'une autre parole et une autre vérité sont en jeu dans la dimension religieuse ou sacrée qui surgit alors. Elle semble prendre un chemin pour mieux se libérer d'un héritage maudit, profanant l'espace familial pour libérer la parole. Alors que ses parents ont passé leur vie à languir dans le ressentiment et la haine. Carmen fait de leur mort un événement qui, comme tel, se comprend dès lors comme « l'accomplissement d'un Destin ».

Jacques Cardinal fait remarquer que par sa résolution à devenir chanteuse, Carmen avait symboliquement tué la mère⁴⁷. Pourtant Joseph Melançon souligne que cette libération familiale paraît douteuse⁴⁸, vu que Carmen ne se donne qu'une image d'elle-même tout comme sa mère. Il ne semble pas, en tout cas, qu'elle puisse signifier une libération affective et sociale, comme elle le croit, si ce n'est métaphoriquement, dans

⁴⁷ Jacques Cardinal, « Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans *Sainte-Carmen de la Main* de Michel Tremblay », *op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ Joseph Melançon, « Une tragique attraction », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 104.

l'imaginaire. Selon lui, c'est par la vertu d'un certain exhibitionnisme, elle s'imagine que les hommes du Rodéo la regardent et l'aiment, alors que chacun y prend son plaisir, pour reprendre le commentaire de Léopold sur les rapports sexuels avec son épouse. Elle qui ne veut pas sacrifier son indépendance pour l'amour d'un homme n'éprouve sans doute que « le sentiment narcissique de dominer en séduisant », comme l'a bien dit Raymond Joly.

« C'est jamais les mêmes, y changent à chaque soir, mais à chaque soir, j'les ai ! ⁴⁹» Pour l'imaginaire de Carmen, c'est la liberté : « Moé... chus libre ⁵⁰».

Chez Tremblay, ces filles qui, comme Carmen, s'évadent pour devenir des vedettes, des *stars*, malheureusement passent obligatoirement par les bordels. Une fois là, elles y restent, y rencontrent la vieillesse et la descente vers le bas commence. Mercedes, Beatrice, Carmen, Lola Lee, Louise, ces femmes vont suivre irrémédiablement le chemin de la prostitution. Leurs récits, c'est « l'éternel *success story* américain, le *nobody* de la campagne qui arrive en ville pour faire carrière et devenir populaire⁵¹ », commente Tremblay. Les rêves de ces femmes ne vont pourtant jamais se concrétiser, même si ces vedettes écrasent les autres pour atteindre leurs ambitions, comme dans *Demain matin*. Tremblay est très clair : « [Ces] personnages rêvent plus qu'ils n'agissent. S'ils essaient de faire quelque chose, ils ont toutes les misères du monde à le réaliser. Ou encore, comme Carmen, ils se font assassiner. ⁵²»

⁴⁹ Michel Tremblay, *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, *op. cit.*, p.93.

⁵⁰ Raymond Joly, « Une douteuse libération : le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay », *op. cit.*, p. 93.

⁵¹ Luc Boulanger, *Pièces à conviction*, *op. cit.*, p. 44.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

Dans *Sainte-Carmen de la Main* (1976), écrite à plusieurs égards à la manière d'une tragédie grecque, avec deux chœurs composés toutefois de prostituées et de travestis, Tremblay montre l'envers d'une utopie, une désillusion. Il dit qu'« [qu'il ne pouvait pas] faire *un happy end* où tous les personnages se libèrent à la fin. La seule façon de rester pur, c'est de tuer le héros ou l'héroïne ». Mais, il faut le dire, c'est aussi un tragique impur, si on tient compte du statut social du personnage. Ce double statut, pur et impur, du personnage est significatif car il permet de voir la prostituée chez Tremblay comme une figure qui s'inscrit dans la critique sociale de l'auteur. C'est là aussi que l'œuvre de Tremblay cesse de fonctionner comme un simple miroir social.

C'est que ces personnages féminins de prostituées sont à la fois saintes et putains, honorables et déshonorées. Béatrice et Mercedes qui se prostituent sur la rue Fabre sont avant tout des victimes des regards des habitants du quartier. Marie-Sylvia, la propriétaire d'un magasin, les endure à peine ; ce sont ses clients, mais elle n'hésite pas à utiliser les invectives en parlant d'elles :

Marie-Sylvia fronça les sourcils sans parler à Beatrice. On l'avait souvent entendue dire : « Si c'tait pas de si bonnes clientes, ça fait longtemps que j'aurais farmé ma porte à ces guidounes-là, moé! » Elle parlait toujours à la jeune fille sans la regarder comme si sa seule vue avait été un péché. [...] Elle n'aimait pas que Beatrice fasse allusion à son métier, même de très loin⁵³.

⁵³ Michel Tremblay, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal, Leméac, 2000, p. 41.

Édouard, un travesti, et Victoire, sa mère, elle-même marginalisée par la société à cause de ses relations sexuelles avec son frère Josaphat le Violon dont elle a eu deux enfants, sont plus tolérants envers les prostituées. Édouard n'offense pas Béatrice et considère le métier de la femme comme tout autre travail dans le quartier.

« Comment va le petit commerce, mam'zelle Betty ? » Aucune agressivité ne pointait dans sa voix, aucune critique ne se sentait ni même aucune ironie : il avait demandé cela comme on demanderait à un boucher comment vont les affaires ou à un cordonnier si ses clients usent bien leurs souliers⁵⁴.

Victoire est indulgente envers les prostituées et refuse de les juger à la manière des autres. Elle les invite même à venir dîner chez elle avec les autres membres de la famille. Pourtant sa fille Albertine, malheureuse dans sa vie de couple (son mari Paul l'a abandonnée et leurs enfants pendant la Deuxième Guerre mondiale pour partir sans donner de ses nouvelles), refuse de les servir.

« Moman, vous allez pas m'obliger à donner à manger à ces deux créatures-là ! J'en ai assez enduré, aujourd'hui, y m'semble ! S'il vous plaît, faites-moé pas ça ! » Elle avait tendu la louche à sa mère. « Sarvez-les, vous ! » Victoire s'était emparée de la louche d'une main ferme et décidée. « Y est temps qu'on m'demande quequ'chose, ici-dedans ! J'commençais à prendre racine dans ma chaise barçante ! Mais j'avartis, si j'sers la visite, j'sers tout le monde ⁵⁵ ! »

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 157.

Chez Tremblay, la femme prostituée semble donc être enfermée dans un cercle vicieux des rapports avec la famille et la société en général. Elle veut en sortir pour devenir une grande vedette, mais elle doit passer par la voie de la séduction et de la prostitution. C'est un rôle subversif qu'elle tente d'assumer pour affirmer son indépendance, non seulement vis-à-vis de sa famille, mais aussi dans le cadre plus large de la libre exploration de la sexualité. Cette femme rebelle préfère quitter le toit familial plutôt que d'obéir aux ordres de ses parents. Elle préfère être marginalisée, stigmatisée, que de subir les pressions familiales. Venant d'un environnement familial étouffant, les femmes prostituées de Tremblay, marquées par le besoin intense de défier leur destin, abandonnent le territoire qui les a vues naître pour flirter avec la réalité interdite que représente la *Main*. Déjà le choix d'une profession artistique, en l'occurrence celle de chanteuse-danseuse, est une décision *a priori* socialement suspecte et dangereuse. Mais prendre la parole pour soi-même ou au nom de la collectivité est un premier pas vers la transgression des tabous. Dans *Demain matin, Montréal m'attend*, le personnage de Louise Tétrault fait partie de cette communauté. Louise, jeune serveuse de Bar-B-Cue dans une petite ville de Saint-Martin-au-Large, gagne d'abord un trophée de chanteuse dans un concours local d'amateurs, c'est le trophée « Lucille Dumont ». Elle décide le soir même de partir pour Montréal, persuadée qu'elle y deviendra vedette de cabaret, du soir au lendemain : elle compte beaucoup sur l'aide de sa sœur Rita (Lola Lee), qui vit à Montréal depuis douze ans, y ayant obtenu un succès. Quand Louise arrive au Bolivar Lounge, à la métropole, elle porte une perruque blonde pour ressembler à sa sœur et déclare avoir gagné son trophée en chantant justement une des chansons de sa sœur.

Le moment de séparation de la jeune fille de sa mère Tétrault a pourtant été dramatique. Cette mère, comme la mère dans *À Toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, est un personnage tragique, satirique et pathétique à la fois. Tragique, car elle est victime des circonstances et d'elle-même, impuissante à dépasser l'apitoiement sur soi. Louise, la jeune chanteuse, constate l'intensité de cette souffrance, mais aussi son inutilité : « Vous allez vous lamenter sans rien faire jusqu'à votre dernier souffle ⁵⁶! » Comme le fait remarquer André Fortier ⁵⁷, cette mère a aussi les défauts de « la sainte mère québécoise » : incompréhension devant l'aspiration de ses deux filles à être autre chose que vendeuse au Woolworth ou serveuse de Bar-B-Cue, incompréhension surtout devant le choix d'une profession artistique, en l'occurrence celle de chanteuse-danseuse, impliquant une vie dans la grande ville considérée infernale. L'affrontement entre Louise et sa mère est aussi comique, entrecoupé par la chanson de Louise, *De l'air !*, en curieux équilibre entre l'humour et le pathétique ⁵⁸. La scène se termine par un avertissement haineux de la mère, lancé à la fille, pour lui dire qu'elle ne revienne pas lui « brailler » dans les bras au bout de six mois ! Louise partie, la femme tombe dans un état de détresse. Le thème de la famille comme premier lieu d'aliénation et d'échec apparaît avec force dans cette scène.

Louise a abandonné son Saint-Martin natal, avec un seul objectif en tête : devenir une grande star montréalaise. Dans son esprit, Montréal apparaissait aussi comme une terre de promesses, de liberté et d'espoir. C'est ce qu'exprime la chanson de Louise : « De l'air! De l'air! De l'air! (crie-t-elle), Donnez-moé de l'air!, Même si est polluée!, L'air sale de

⁵⁶ Michel Tremblay, *Demain matin, Montréal m'attend*, Montréal, Leméac, 1970, p. 14.

⁵⁷ André Fortier, « *Demain matin, Montréal m'attend* », dans Wyczynski, Paul; Julien, Bernard; Beauchamp-Rank, Helene; Beaulue, Guy, *Le Théâtre canadien-français: Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, 1976, p. 658.

⁵⁸ *Ibid.*

Montréal!, Les rues sales de Montréal, C'est tout ça que j'veux connaître [...] Si y faut être sale pour vivre, j'vivrai sale [...] »⁵⁹. Le « compromis », au sens négatif de se compromettre, y est impliqué automatiquement et inévitablement.

Une impossible liberté

On peut dire donc que Tremblay traite de la prostitution comme d'un passage obligatoire où se trouvent les femmes qui luttent pour leur libération et choisissent le chemin de la fuite de la famille cloîtrée. Dans son œuvre, contester est une façon d'affirmer la liberté au-delà du convenable et braver les interdits est une façon d'exprimer le défendu. Mais de l'autre côté, l'auteur n'hésite aucunement à montrer la force destructrice de cette liberté, mal acquise.

Par leurs interactions, les personnages de *Demain matin, Montréal m'attend* témoignent d'un monde de cabarets, de bars d'homosexuels et de travestis, de bordels, régi par la frustration, l'hostilité, l'hypocrisie, l'égoïsme et la peur. Si on rajoute à cela la très dure rivalité qui règne dans ce bas monde, on comprend que la vie devient irréconciliable avec toute forme d'altruisme⁶⁰. Lola Lee regrette cet état de fait, ce qu'elle confesse à sa sœur :

C'est de même dans not'métier, Louise! Tout le monde s'haït, tout le monde se bat, tout le monde s'arrache les cheveux, tout le monde s'en veut, tout le monde se fait des coups pendables, mais à la fin du compte tout le monde finit toujours par se garrocher dans les bras les uns des

⁵⁹ Michel Tremblay, *Demain matin, Montréal m'attend*, op. cit., p. 15.

⁶⁰ Alain-Michel Rocheleau, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », op. cit., p. 48-49.

autres [...] tout le monde fait semblant de s'aimer... pis comme tout le monde joue... tout le monde finit par se croire⁶¹.

Rocheleau a raison de dire que pour que les non-conformistes parviennent à une telle prise de conscience, encore faut-il qu'ils comprennent d'abord que, tout en structurant la vie de la *Main* en fonction de leur quête d'identité et de liberté, cet environnement social influence, en retour, le type de relations qu'ils ont entre eux. Et souvent, dans un ghetto, les relations sont loin d'être libératrices.

L'avertissement de Lola est d'autant plus nécessaire que la femme constate avec effroi que Louise commence à se sentir à l'aise dans ce milieu. C'est que la jeune femme s'illusionne de s'y accommoder sans en connaître la nature profonde : « Si tu voulais m'écœurer pis me faire peur, t'aurais dû juste me faire entrer pis sortir d'icitte ... On est resté trop longtemps, Rita ...⁶²». Elle est horrifiée seulement quand Lola l'amène chez Betty Bird qui tient un bordel, pour lui expliquer que c'est ici qu'avait débuté sa propre « carrière » artistique.

Dans ce milieu très exigü, la rivalité est une des causes de la souffrance. Tous les personnages de *Demain matin, Montréal m'attend* la connaissent à des degrés divers : la duchesse de Langeais vieillit mal, dans la solitude et la misère. Purple souffre de demeurer l'éternelle seconde, et Betty Bird n'a jamais accepté d'avoir été éclipsée par Lola Lee dans

⁶¹ *Ibid.*, p. 50.

⁶² Michel Tremblay, *Demain matin, Montréal m'attend*, op. cit., p. 56.

le cœur de Johnny⁶³. Betty se sent bouleversée dans la solitude à la fin de son âge. Quand elle était jeune, les « hommes l'achetaient à prix d'or, se battaient et se tuaient pour elle » jusqu'au moment où elle a été marquée par la vieillesse. « J'étais Betty-d'un jour, J'étais Betty-la-mort ⁶⁴ ». Abandonnées par leur « Johnny », ces femmes mènent une vie méprisante, pleine de solitude. Mais leur plus grand adversaire, c'est le temps. Chez Michel Tremblay on trouve plusieurs personnages hantés par la vieillesse associée à la laideur, à l'échec et au déclin. La plupart des prostituées dépeintes dans l'auteur souffrent à l'âge avancé tandis que leur carrière les a conduits vers la chute morale et sociale. Le cas de Lola est illustratif à cet égard. Son âge n'est pas mentionné. Elle-même détourne l'attention de ce sujet après avoir distraitemment révélé, à l'étonnement de son habilleuse, qu'elle a gagné dans le passé un trophée Simone Quesnel. Elle a quitté Saint-Martin-au-Large il y a douze ans. Elle peut donc avoir autour de trente-cinq ans. Sa carrière de chanteuse-danseuse est d'une certaine manière admirable, mais marquée par plusieurs zones sombres. Ce n'était pas facile pour elle, car elle a, elle aussi, « commencé dans un trou ⁶⁵ ». Elle a fait partie des spectacles de travestis du *Meat Rack*. Elle a été la « première pensionnaire » et danseuse nue dans le bordel de Betty Bird. Elle a couru « après tous les p'tits agents [...], après tous les p'tits contrats », elle a fait des « vacheries », joué des coudes et des pieds⁶⁶. « Pis, dit-elle, chus t'arrivée par mes propres moyens, pis y'a personne qui m'a lancée, moé, j'me sus lancée tu-seule ! En trimant pis en n'arrachant !⁶⁷ »

⁶³ Jean-Marc Larrue, « Du déplacement comme procédé dramatique », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 92.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 84-85.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

Mais on ne rêve pas de devenir prostituée comme on rêve de devenir artiste ou scientifique. Ironiquement, c'est au moment où Lola est au sommet de sa carrière, qu'elle a le plus peur, peur de la fin. André Fortier fait remarquer comment toute la pièce de Tremblay repose sur cette angoisse⁶⁸. Dès la scène du *Bolivar Lounge*, une danseuse ose lui lancer un défi : « Dans cinq ans, tu vas être finie, pis c'est moé qui va être à ta place ! On n'est pas en 1950, là ! Ça me prendra pas vingt ans pour arriver, moé, j'sais comment m'y prendre ⁶⁹. » Betty Bird lui prédit la même chose : « Pis là le jour va peut-être arrivé ousque j'vas te voir prendre ta débarque de ton trône! ⁷⁰ » Ainsi, le drame de Louise, une nouvelle aspirante, est en germe dès le prélude de sa carrière. Betty : « Quand tu s'ras rendue en haut, Louise, prends une bonne respiration, pis r'garde ben autour de toé, parce que ça durera pas longtemps. C't'un ben beau vertige, mais y'est court en ciboire ! [...] la côte que t'as montée à pied, t'as redescends en bicyclette » Selon André Fortier, Louise, Lola et Betty incarnent trois moments de la vie d'une fin dans le monde du spectacle et du plaisir⁷¹. Elles ne peuvent d'aucune manière d'échapper à l'échec.

Demain matin, Montréal m'attend est une pièce qui porte un regard particulièrement aigu sur le monde des prostituées. Mais malgré ce réalisme cru, la poésie y reste présente. C'est que les lamentations, les douleurs, la vocifération, tout y est exprimé par le moyen du chant. La duchesse de Langeais s'exprime aussi par la voix de ses « lamentations ». Cet homosexuel corpulent et vieilli, qui revient de vacances au Mexique, personne ne l'a accueilli à Dorval. Il chante néanmoins, avec une amère ironie :

⁶⁸ André Fortier, *op. cit.*, p. 660.

⁶⁹ Michel Tremblay, *Demain matin, Montréal m'attend*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81-82.

⁷¹ André Fortier, *op. cit.*, p. 661.

« Réjouissez-vous, les filles, la duchesse est r'venue ! ». Pour faire sourire les « visages en ruines » et « Pour ne pas mourir tu-seule ! Pour pas mourir tout-nue⁷²! Et encore, plus loin dans la pièce : « Réjouissez-vous, les filles, réjouissez-vous ! La duchesse de Langeais est dans le trou !⁷³» De toute cette galerie des personnages, c'est Carmen qui émeut le plus. D'abord, parce qu'elle meurt assassinée; ensuite, parce que le sort de ce personnage prend des dimensions collectives. Carmen est perçue par la critique comme « le premier personnage de Tremblay à s'intéresser à ses semblables et à vouloir changer la collectivité⁷⁴ », à « s'accepter soi-même, [à] prendre en main sa propre destinée⁷⁵». Par le biais de ses chansons, cette femme aspire véritablement à quelque chose de grand: « J'ai l'impression d'être... quequ'chose de grand pis de fort... qui plane, pis qui regarde en bas en suivant le vent...⁷⁶» Elle veut sauver la *Main* ! De ce point de vue, Carmen est déjà une anti-prostituée. C'est à travers le réseau de signes contradictoires et mensongers que Carmen cherche à faire entendre une parole vraie. Il faut croire que le projet était effectivement dangereux, pour certains.

Quand Carmen revient transformée de son séjour à Nashville, elle se met à la composition de ses propres chansons pour s'adresser aux gens de la *Main*. La femme obtient un triomphe auprès de son public, elle le charme surtout par sa dernière chanson, mais cela provoque la colère de son patron et amant Maurice qui la force de retourner à son ancien style, quand elle « se prostituait » en faisant des chansons country *québécoises*. « C'est

⁷² Michel Tremblay, *Demain matin Montréal m'attend*, op. cit., p. 59.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Gilbert David, « Sainte-Carmen de la Main », *Cahier de théâtre Jeu*, n° 3, Montréal, Quinze, 1977, p. 72.

⁷⁵ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, « Tremblay marginaux en chœur », dans *Théâtre québécois*, vol. 2, présentation d'Alonzo LeBlanc, Québec, Hurtubise HMH, 1980, p. 175.

⁷⁶ Michel Tremblay, *Sainte-Carmen de la Main*, op. cit., p. 15.

ben beau d'aider le monde à se réveiller, mais un coup qu'y sont réveillés, que c'est que tu fais avec !⁷⁷ »

Pourtant Carmen croit on ne peut plus profondément au pouvoir de sa parole et de la parole. C'est cette conviction qui la confronte au pouvoir de Maurice et qui la conduit sur la scène d'un combat où le droit d'exister ne saurait la faire reculer, même devant la mort.

CARMEN : J'peux pus leur parler de mes fausses peines d'amour après leur avoir chanté leurs vrais malheurs ! J'ai pas le droit ! Chus contente, parce que j'peux pus reculer. Qu'y'arrive n'importe quoi, j'vas-êtr obligée de continuer, d'aller plus loin, astheur. C'est tu assez merveilleux, y'a pas de r'venez-y ! Chus rendue trop loin pour regarder en arrière! pis viendra peut-être un jour où j's'rai pus obligée de me déguiser en cow-girl pis de faire des yodles! Peut-être que petit à petit j'vas pouvoir abandonner tranquillement le western pour me trouver un style à moé. Un style à moé! [...] Aie! Monter sur le stage sans sentir le besoin... de me déguiser! Aie⁷⁸!

Carmen, dans ses illusions, croit surtout qu'elle peut s'élever seule contre le pouvoir. Le rejet du passé, de la famille a permis à Carmen de jeter un regard neuf sur la société. Après ravoir réfléchi, elle adopte un point de vue critique vis-à-vis de son monde, et c'est ce que ses ennemis ne peuvent lui pardonner. Carmen réinvente le chant en même temps qu'elle redonne vie et parole à ceux dont l'identité est toujours ailleurs et autre. C'est un travail de transformation, mais aussi un travail de réappropriation de soi au nom d'une communauté en quête de ses marques identitaires. Si elle résiste à l'homme qui lui interdit

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65-66.

d'utiliser son répertoire, et lui crie qu'« [elle pourrait] passer du creux de [son] lit à la tête de [ses] ennemis ⁷⁹», son triomphe sera de courte durée. De la simple chanteuse, Tremblay transforme Carmen en héroïne. On remarque que des deux filles de Marie-Louise et Léopold, c'est Carmen qui verra son nom associé à la sainteté, en vertu du titre que Michel Tremblay donne à sa pièce de théâtre *Sainte-Carmen de la Main*. Si sa mort est « inévitable, fatale : c'est [que] toute une société en place [...] liquide Carmen par la main de Tooth Pick »⁸⁰. Et même si Carmen s'approche de la sainteté, elle-même n'évoque jamais cette prétention. C'est qu'elle échappe à la domination de la *Main* en chantant le désir d'une parole vraiment libre⁸¹. Elle serait donc cette femme capable de se donner ce qu'elle n'a jamais elle-même reçu, et ce, pour mieux le prodiguer, en voulant brisant le cercle vicieux de la parole malheureuse.

Dans les pièces étudiées, Michel Tremblay nous montre donc par le biais d'une représentation complexe une irrémédiable chute des personnages : les difficultés qu'ont ces femmes, mais aussi ces hommes à vivre dans les familles cloîtrées et étouffantes et l'isolation et le manque d'aptitudes de la société à l'égard des prostituées sont des facteurs qui les poussent vers un choix qui s'avérera déterminant. Les prostituées sont entourées par un tabou et doivent se battre contre le système social injuste à leur égard. Pour eux, c'est, entre autres, une façon d'explorer leur sexualité et d'y trouver des solutions pour avoir une vie proche de « la norme ». Les enfants d'une famille dysfonctionnelle sont les premières personnes à risque. À cause des stigmates, ils adoptent un comportement qui n'est pas

⁷⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁰ Jean-François Chassay, « Éloge du faux », dans David, Gilbert; Lavoie, Pierre (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 146.

⁸¹ Michel Tremblay, *Sainte-Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 29-30.

approuvé par la société. L'auteur exprime la déchéance des filles qui n'entrent jamais dans la prostitution par choix, mais plutôt pour atteindre leurs ambitions irréalistes. Comme les personnages des tragédies grecques, ces femmes sont des héroïnes qui pensent que leur souffrance vaut mieux que toute la misère morale de l'humanité. Elles sont même fascinées par leur douleur, mais l'auteur les fait mourir, sans avertir le lecteur et le spectateur. Il construit puis déconstruit ses personnages pour les mener lentement vers leur destin tragique. Les rêves de ses protagonistes ne sont jamais réalisés. L'auteur n'arrive pas à les sauver de leur triste fin : la mort. Leur histoire ne peut donc être que cruelle. Chez Tremblay, le lecteur sait que le bonheur est impossible et qu'il va le rester jusqu'à la fin, mais il comprend aussi que les personnages de ce théâtre vont continuer à casser les moules et à lutter contre le préjugé et l'injustice.

PARTIE II
DU CÔTÉ DU PÈRE : UNE ABSENCE

CHAPITRE V

**L'« HORREUR » D'UNE PASSION :
DE L'INCESTE ADELPHIQUE**

Quels sont les liens entre les interdits culturels, plus ou moins explicites, calqués sur des lois, et les interdits implicites, innés, constituant la psyché de l'être humain ? De quoi parle-t-on lorsque l'on aborde la question de l'inceste ? Racamier observe : « L'inceste n'a pas fini de déranger. Il effraie. Il fascine. Qu'on le taise ou bien au contraire qu'on le mette à la mode [...], il reste ce qu'il est : tueur de pensées, sidérateur de plaisir. ¹ » En reprenant dans sa tragédie le mythe ancien d'Œdipe Roi, une des plus anciennes narrations sur l'inceste, même s'il n'y a pas là une désignation explicite de ce tabou, Sophocle parlera de « la particulière dangerosité » d'un acte « innommable ². » Nous nous proposons d'explorer sa nature et ses expressions esthétiques.

Définir l'inceste : d'un mythe à la Loi

Fils de Laïus, roi de Thèbes, et de la reine Jocaste, Œdipe dit être condamné à mort dès sa naissance, en vertu de sa destinée. Il est élevé secrètement à Corinthe. Arrivé à l'âge d'homme, il apprend de l'oracle de Delphes qu'il se rendra coupable de parricide. Croyant

¹ Paul-Claude Racamier, *L'Inceste et l'incestuel*, Paris, Dunod, 2010, p. 5-6.

² Hélène Parat, *L'Inceste*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 8.

avoir pour père le roi de Corinthe, il résout de ne pas retourner dans cette ville et s'en éloigne. Chemin faisant, il rencontre un étranger ; ils se prennent de querelle, se battent, et l'étranger, qui n'est nul autre que Laïus, le véritable père d'Œdipe, est tué. Sans savoir qui est sa victime, Œdipe poursuit son chemin vers Thèbes, où il confronte le Sphinx qui dévore tous les passants incapables de résoudre ses énigmes. Il triomphe du monstre, en conséquence il est fait roi et épouse la reine, Jocaste, sa propre mère³, sans le savoir.

« Attaque contre l'ordre divin, attaque contre l'ordre humain qui en dérive, l'inceste chez les humains est le fruit de la démesure, de l'*ubris* grecque, il est excès, refus de la mesure, orgueil et violence⁴. »

De manière générale, *Le Robert* définit l'inceste en tant que « relations sexuelles entre un homme et une femme parents ou alliés à un degré qui entraîne la prohibition du mariage ». *Le Grand Littré* le décrit à son tour comme la « conjonction illicite entre les personnes qui sont parentes ou alliées au degré prohibé par les lois ⁵. » Le terme dérive en fait du latin *in-cestus*, « non chaste, impur », son antonyme *castus* désigne ce qui était à la fois, pur, non souillé, mais aussi conforme aux règles et aux rites. Au niveau plus profond, comme le remarque Hélène Parat, il existe une multiplicité des définitions de l'inceste.

« Dans [celles-ci] se dévoile la différenciation certaine entre des relations entre adultes consentants, relations condamnées ou ignorées, légitimables ou non, et des actes d'agression sexuelle commis par des adultes sur des enfants qui leur sont apparentés ⁶. »

³ Lord Ragan, *Le Tabou de l'inceste*, Paris, Payot, 1935, p. 7.

⁴ Hélène Parat, *L'Inceste*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*

Dans ce phénomène, il faut donc distinguer la présence relativement commune et actuelle de la pratique des relations sexuelles entre parents directs, ou proches parents, avec leurs enfants, ou entre frères et sœurs. Parat note une grande variation des lois et des cultures dans la réception de cet interdit⁷, tout en soulignant la permanence de cette question dans toutes les sociétés.

En simplifiant, on pourrait dire que les réactions à l'inceste sont extrêmes. On ne peut en effet s'empêcher d'être, soit choqué par « l'horreur du crime », soit fasciné par la transgression de l'interdit. La force de l'inceste continue donc à produire des contestations et des résistances.

L'« horreur de l'inceste » tient le devant de la scène, pour reprendre le titre donné par Freud au premier chapitre de *Totem et tabou* : le terme allemand *Inzestscheu* dénote à la fois la crainte, l'aversion ; l'horreur de l'inceste lutte contre la fascination qu'il exerce⁸.

Dans le discours ethnographique, l'interdit de l'inceste se double de la loi et de la prohibition social. C'est dans ce tabou que

Freud, tout comme Lévi-Strauss plus tard, puise ses informations, d'une *loi de l'échange* dont le premier commandement est l'obligation de prendre femme dans un autre clan. Ce rappel a pour but de faire ressortir nettement que le sacrifice consenti par l'individu — ce renoncement à l'objet premier du désir qui lui permet d'accéder au statut de sujet — s'assortit toujours d'un bénéfice pour la société existante, laquelle ne

⁷*Ibid.*, p. 24.

⁸*Ibid.*, p. 6.

subsiste que si la circulation de ses membres insérés dans une structure familiale est rendue possible⁹.

Dans *Les structures élémentaires de la parenté*, Lévi-Strauss fait de la prohibition de l'inceste « la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle s'accomplit le passage de la nature à la culture ¹⁰ ». C'est attribuer à cet interdit une fonction fondamentale, régulatrice de l'ordre social, au-dessus de toutes les variations possibles. « Envisagée du point de vue le plus général, la prohibition de l'inceste exprime le passage du fait naturel de la consanguinité au fait culturel de l'alliance.¹¹ ». Lévi-Strauss souligne que la procréation d'un enfant à travers l'accouplement sexuel de ses parents est d'ordre naturel et universel. Toutefois, on ne peut pas y ignorer la dialectique entre la nature et la culture.

La prohibition de l'inceste est moins une règle qui interdit d'épouser mère, sœur ou fille, qu'une règle qui oblige à donner mère, sœur ou fille à autrui. C'est la règle du don par excellence. ¹²

En se référant à Lévi-Strauss, Parat souligne que les transgressions de l'interdit et le versant prohibitif de l'interdit sont quasi secondaires face à règle d'alliance et de réciprocité qu'étudie la pensée d'un Tylor. Selon ce dernier, les gens devaient choisir entre « *marrying out or being killed out*¹³ », s'unir donc à l'extérieur pour tisser des liens réciproques et protecteurs¹⁴. Le thème majeur de *Totem et tabou* de Freud est bien

⁹ Françoise Gaillard, « Au nom de la Loi. Lacan, Althusser et l'idéologie », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Éditions Farand, Nathan, 1979, p. 14.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss (1947), *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye-Mouton et Co., 1967, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ E.B. Tylor, cité par Claude Lévi-Strauss, p. 50.

¹⁴ Hélène Parat, *L'Inceste, op. cit.*, p. 43.

l'affirmation fondamentale de la permanence des désirs incestueux et meurtriers inconscients : « Ce que personne ne désire faire, on n'a pas besoin de l'interdire, et il faut que ce qui est interdit le plus formellement fasse bien l'objet d'un désir¹⁵. » En parlant de différentes formes de tabous, Freud y inclut l'inceste et démontre comment ces interdictions « très anciennes » sont liées à des « désirs menaçants qui méritent les défenses les plus rigoureuses », à des désirs « primitifs », formes du sexuel infantile. Il accentue le fait que le refoulement de ce désir soit nécessaire pour la psyché de l'individu ainsi que pour la société qui l'entoure. Il y a un passage du « principe de plaisir » tout-puissant dans l'inconscient, à la réalité, qui en est la métamorphose, un moyen nécessaire, car l'interdit en permet par les déplacements et les symbolisations, des transformations psychiques pour confronter « la toute-puissance fantasmatique infantile ¹⁶ ».

La question des déplacements sur les divers protagonistes de la scène familiale de configurations œdipiennes problématiques se retrouve à l'oeuvre dans la plupart des relations incestueuses fraternelles. L'émergence adolescente de relations incestueuses amoureuses dénote souvent des fragilités narcissiques particulières, dans le maintien de relations en miroir, en double, dans l'incarnation d'une problématique oedipienne qui n'a trouvé qu'un déplacement défensif minime de la mère à la sœur, du père au frère. Mais ces cas de figure se différencient d'autres incestes fraternels, fruits et témoins d'une problématique narcissique d'indifférenciation qui infiltre l'ensemble des relations familiales. Ainsi l'inceste entre frères et sœurs est-il à la croisée des chemins conceptuels entre le versant fantasmatique œdipien et le versant incestueux narcissique¹⁷.

¹⁵ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, 1993, p. 177.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Patricia Attigui, « Inceste, destructivité et processus thérapeutique », *Le Journal des psychologues*, n° 207, mai 2003. Cité par Hélène Parat, *L'Inceste, op. cit.*, p. 94.

Pour garantir que les familles biologiques ne se referment pas sur elles-mêmes et ne forment pas autant de groupes éloignés, le mariage entre très proches parents reste interdit. Les grandes sociétés offrent à chaque individu maintes possibilités de contacts divers en dehors de la famille rapetissée, ce qui permet à ces milliers de familles formant une société moderne de ne pas se figer. Ainsi cette liberté de choix du conjoint permet des échanges entre les familles ; de ces mouvements entre les familles résultent des groupes sociaux homogènes et bien équilibrés.

Comme nous avons déjà mentionné, l'interdit de l'inceste est bien universel, mais ses formes sont universellement différentes. Enveloppant des groupes entiers de parents interdits, spécifiant des degrés de proximité et d'éloignement, portant sur des unions officielles ou condamnant des relations sexuelles en cachette, cet interdit organise les systèmes sociaux dans l'ensemble. Pour Lacan, l'interdit de l'inceste reste aussi dans un rapport étroit avec le statut du langage et de la Loi en général :

La loi primordiale est donc bien celle qui, réglant l'alliance, superpose le règne de la culture au règne de la nature, vouée à la loi de l'accouplement. L'interdit de l'inceste n'en est que le pivot subjectif ... Cette loi se fait donc suffisamment reconnaître comme identique à un ordre de langage, car nul pouvoir sans les nominations de la parenté n'est à portée d'instituer l'ordre des préférences et des tabous. ¹⁸

L'ordre de langage, identique à la Loi, fonde donc les rapports de parenté et s'installe dans sa fonction de créer une famille qui sert ensuite de modèle pour penser à la structure sociale dans son ensemble. La famille est le lieu des réglages et cet espace

¹⁸ Françoise Gaillard, *op. cit.*, p.16.

transforme l'individu en un sujet social. Toute déviance tombe impitoyablement sous le coup de *la loi*, ce qui a pour résultat de plonger tous les sujets qui la transgressent dans une angoisse et une culpabilité infinies. L'« infortuné » individu, devenu sujet *par et pour* l'échange, se voit condamné à tenir sa partie dans un jeu dont il n'a ni choisi, ni voulu les règles, à y être donc l'éternel perdant¹⁹.

Françoise Gaillard remarque que, dans ce tabou, il est interdit de rester attaché à un objet car cet attachement, interrompant le flux de l'échange qui la nourrit, fait courir à la société un risque de mort. Force est donc de transcender son désir dans une sublimation normalisée. La Loi établit ainsi le nouveau lien sociétaire sur une base structurale et non plus historique. Ainsi la Loi vise à appeler le sujet à la place dans la structure de parenté, et, en même temps, dans la structure symbolique de l'échange général, langagier, sexuel, économique, etc. L'intervention de la Loi a pour fin de transformer l'individu en sujet social soumis et cela se prépare dans la famille qui n'est que le lieu substitutif des réglages²⁰. Durkheim, dans *La Prohibition de l'inceste et ses origines*, qui est l'un de ses écrits les plus révolutionnaires et les plus illustratifs de sa démarche, démontre que l'appartenance à la cellule familiale protège l'être humain, le contient en maîtrisant ses instincts et pulsions. Certes, elle crée des contraintes mais également est une source de solidarité :

L'élément essentiel de la vie morale [est] l'influence modératrice que la société exerce sur ses membres et qui tempère et neutralise l'action

¹⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

brutale de la lutte pour la vie et de la sélection. Partout où il y a des sociétés, il y a de l'altruisme, parce qu'il y a de la solidarité.²¹

Écrit seize ans avant *Totem et Tabou* de Freud, l'ouvrage de Durkheim met à mal les explications communes de l'interdit de l'inceste en montrant leur irrationalité. Il relève qu'à chaque époque ont été avancées des explications, jamais les mêmes, pour justifier cet interdit²². Par exemple, Socrate, à travers la bouche de Xénophon, pose sans équivoque que « l'interdiction des rapports entre un père et ses filles, entre un fils et sa mère » constitue un précepte universel et établi par les dieux : il en voit la preuve dans le fait que ceux qui le transgressent reçoivent un châtement. Or, ce châtement consiste en ce que, malgré les qualités inhérentes que peuvent avoir les parents incestueux, leur descendance est mal venue. Et pourquoi, se demande Foucault ? Parce qu'ils ont dédaigné le principe du « moment » et mêlé à contretemps la semence de géniteurs dont l'un est forcément beaucoup plus âgé que l'autre : c'est toujours « procréer dans de mauvaises conditions » que d'engendrer lorsqu'on n'est plus « dans la fleur de l'âge²³ ». Socrate ne dit pas pourtant que l'inceste n'est condamnable que sous la forme d'un « contretemps » ; il est quand même remarquable que le mal de l'inceste se manifeste de la même façon et par les mêmes effets que la méconnaissance du temps sexuel. Pour Durkheim, si un tel interdit reste aussi constant dans les différents pays et époques, quelle que soit la justification qui en est donnée, c'est qu'il a le même totem, c'est-à-dire le même ancêtre mythique²⁴.

²¹ Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 10.

²² Émile Durkheim, *La Prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Payot, 2008, p.11.

²³ Xénophon, *Mémorables*, IV, 4, 21-23, cité dans Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 2, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 70.

²⁴ Émile Durkheim, *La Prohibition de l'inceste et ses origines*, op. cit. p.13.

Pour Durkheim, ce qui est prohibé dans l'inceste, c'est avant tout le mariage et la procréation avec un proche. L'approche de Durkheim n'est donc pas œdipienne ; elle ne repose pas sur une vision de l'inceste incrustée dans la psyché de l'individu. C'est à la fonction sociale du phénomène que Durkheim s'intéresse en montrant que ce dernier est principalement vécu comme une attaque contre l'ensemble du groupe social. De ce fait, Durkheim réfute toute justification biologique à l'interdit de l'inceste. Pour lui, il n'y a aucune raison pour que d'une union consanguine naissent de enfants anormaux, s'il n'y a pas une tare génétique dominante dans la famille. Durkheim remarque d'ailleurs que l'on pourrait tout aussi bien, au travers d'une reproduction incestueuse, favoriser la transmission génétique de certains traits positifs. Il est important de noter cependant que Durkheim ignore le problème causé par la consanguinité, celui des rapports sexuels avec un individu jugé génétiquement trop proche de la famille. Par exemple, les cousins, les parents, etc. Son point de vue est opposé à celui d'Edward Westermarck sur les mariages et le désir sexuel entre les membres de la même famille. Westermarck considère que l'homme évite l'inceste à cause de raisons biologiques innées et que la nature humaine est exogamique. Ainsi, l'enfant n'est pas attiré par sa famille par l'instinct. La nature, selon cette perspective, favorise la diversification dans le choix du partenaire pour éviter les problèmes génétiques dus à la consanguinité. Aussi, Edward Osborne Wilson démontre les tendances épigénétiques (vers la diversification) des comportements humains. Notre nature nous attire vers ce qui nous ressemble le moins, pour que l'on évite la consanguinité.

En s'opposant à la vision commune de la prohibition de l'inceste, Durkheim voit dans cet interdit une obligation de contacter les individus hors du groupe sans leur propre

volonté²⁵. Selon lui, la règle d'exogamie a pour fonction d'obliger les groupes sociaux à échanger des alliances, et de communiquer, de manière à assurer leur propre survie. Comme les raisons citées de l'interdit de l'inceste semblent irrationnelles pour Durkheim, la pérennité du tabou laisse à penser qu'il doit jouer un rôle important, voire vital, dans toute société²⁶. On aime son frère ou sa sœur, dit Durkheim, parce que l'on appartient à la même famille, l'on crée un couple parce qu'on aime son ou sa partenaire : « Hommes et femmes s'associent parce qu'ils se plaisent alors que frères et sœurs doivent se plaire parce qu'ils sont associés. » C'est à la fonction de l'exogamie et son double de faciliter, voire d'imposer, ce rapport au monde extérieur²⁷. Le mariage avec un étranger ou une étrangère en est le moyen le plus répandu.

Dans *Le Regard éloigné*, Claude Lévi-Strauss tourne son attention vers les sociétés fort éloignées, mais en fait une réflexion sur un problème général de la condition humaine : celui des rapports entre la contrainte et la liberté dans l'interdit de l'inceste²⁸. Il remarque que les restrictions à la liberté de choix varient considérablement d'une société à l'autre. Dans l'ancienne Russie, par exemple, existait une coutume dite *snokatchesvo*, accordant au père des droits sexuels sur la jeune épouse de son fils. Et, le fils de la sœur exerçait des droits identiques sur l'épouse de son oncle maternel. Aujourd'hui, le remariage d'un homme avec la sœur de sa femme n'est plus objecté, pratique considérée incestueuse au regard du droit anglais encore au 19^e siècle.

²⁵ Émile Durkheim, « La prohibition de l'inceste et ses origines », *L'Année sociologique*, 1896-1897, vol.1, p. 1-70.

²⁶ *Ibid.*, p.15.

²⁷ Émile Durkheim, *La Prohibition de l'inceste et ses origines*, op. cit., p.18.

²⁸ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 81.

Il n'en reste pas moins qu'à l'égard de l'inceste, toute société connue, ancienne ou actuelle, sous-entend que si la relation entre conjoints implique des droits sexuels réciproques, d'autres liens de parenté rendent les rapports sexuels immoraux, passibles de sanctions légales, ou simplement inconcevables. La prohibition universelle de l'inceste proclame que les individus, dans la relation de parent et enfant ou de frère et sœur, ne peuvent avoir de rapports sexuels, et moins encore se marier. Quelques sociétés définissaient l'inceste de façon moins stricte et le permettaient sous certaines formes à la famille régnante (dans l'ancienne Égypte ce principe était assez répandu), mais non sans lui fixer des bornes : la demi-sœur à l'exclusion de la vraie, ou, en cas de mariage avec la vraie sœur, l'aînée à l'exclusion de la cadette...²⁹ La division sexuelle aide aussi à comprendre l'inceste. De même que le principe de la division du travail établit une dépendance mutuelle entre les sexes, les rebutant ainsi à coopérer au sein d'un ménage, de même la prohibition de l'inceste institue une dépendance mutuelle entre les familles biologiques, et les force à engendrer de nouvelles familles par l'office desquelles, seulement, le groupe social réussira à se perpétuer³⁰.

Claude Lévi-Strauss remarque qu'une famille ne saurait exister s'il n'y avait pas d'abord une société : pluralité de familles qui reconnaissent l'existence de liens autres que la consanguinité, et que le procès naturel de la filiation ne peut suivre son cours qu'intégré au procès naturel de la filiation³¹. Des familles biologiques qui voudraient vivre isolées, juxtaposées les unes aux autres, formeraient chacune un groupe clos, se perpétuant par lui-

²⁹*Ibid.*, p. 81-82.

³⁰ *Ibid.*, p. 83.

³¹ *Ibid.*

même, inévitablement en proie à l'ignorance, à la peur et à la haine. En s'opposant aux tendances séparatistes de la consanguinité, la prohibition de l'inceste réussit à tisser des réseaux d'affinité qui donnent aux sociétés leur armure, et à défaut desquels aucune ne se maintiendrait³².

Ce travail incessant de destruction et de reconstruction n'implique pas que la descendance soit unilinéaire. Il suffit qu'en vertu d'un principe, les liens du sang ou des liens autrement conçus, un groupe bénéficiaire d'une femme sur laquelle il estime avoir autorité se considère créancier d'une femme de remplacement, que celle-ci provienne du même groupe que celui auquel il a cédé une fille ou une sœur, ou d'un groupe tiers. En termes encore plus généraux, pourvu que la règle sociale soit telle que tout individu puisse, en principe, obtenir un/e conjoint/e au-delà des degrés prohibés, entre toutes les familles biologiques s'instaurent et se perpétuent des rapports d'échange qui, chose importante, au total, et dans le champ de la société globale, se trouveront approximativement équilibrés³³.

La société ne permet aux familles restreintes de durer que pour un laps de temps mesuré, plus court ou plus long suivant les cas, mais à la condition impérative que leurs éléments, c'est-à-dire les individus qui les composent, soient sans trêve déplacés, prêtés, empruntés, cédés ou rendus, de façon qu'avec les morceaux des familles démantelées d'autres puissent se bâtir avant de tomber en morceaux à leur tour³⁴.

Le rapport des familles dans l'ensemble à la société n'est donc pas immobile, il rassemble en lui des tensions et des oppositions qui s'équilibrent de façon toujours

³² *Ibid.*, p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 90.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

passagère. Émile Durkheim a démontré que si nous nous soumettons facilement aux penchants directs de la société, ce n'est pas seulement parce qu'elle est plus puissante que nous³⁵. C'est l'autorité morale qui contrôle les activités sociales et qui affaiblit nos esprits et nos fantaisies. Quand les individus agissent contre les normes et essaient de les détruire ou de les changer, ils se heurtent à de vives résistances. Les forces, morales ou non, contre lesquelles l'individu se révolte, ripostent contre lui pour affirmer leur supériorité. Les phénomènes sociaux s'imposent à l'individu et exercent sur lui une contrainte extérieure³⁶. « Les coutumes traditionnelles, même quand elles n'ont rien de religieux ou de moral, les fêtes, les usages de la civilité, les modes elles-mêmes sont protégés par une grande variété de sanctions contre les tentatives individuelles de rébellion.³⁷»

Dans tous ces cas, la société oblige directement l'individu à se conduire ou à penser d'une façon déterminée et c'est cela qui rend incontestable le caractère social de toutes les règles obligatoires, dans le domaine de la religion, du droit et de la morale³⁸. À la famille se joint la tribu pour imposer les sanctions aux individus qui ne se conforment pas aux règles sociales. Un esprit « normal » ne peut se les représenter sans penser aussitôt qu'elles doivent être réalisées. Durkheim affirme que la conception de ces fins n'est pas le fait primitif de la conscience — elles ne nous sont données qu'impliquées dans des jugements d'un caractère impératif. Ce qui est vraiment premier et concret dans la vie morale, ce sont ces normes, ces commandements dont tout le reste est dérivé. Il y a un côté subjectif où

³⁵ Émile Durkheim, « Genèse d'une théorie sociale », *Éléments d'une théorie sociale*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 127-148.

³⁶ Émile Durkheim, *Règles de la méthode sociologique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

³⁷ Émile Durkheim, *Éléments d'une théorie sociale*, *op. cit.*, p.127.

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

l'individu pense à agir de manière à ne jamais perdre le respect de soi-même vis-à-vis des autres. Les normes sociales s'imposent également là où l'individu ne peut manquer de respect à son prochain, ni à la communauté à laquelle il appartient. Les normes humaines demandent à l'individu des sacrifices pour qu'il les intègre à son moral idéal.

L'étude de l'inceste que nous proposons, à travers le corpus des œuvres choisies de Tremblay, aura pour objectif d'examiner toute cette problématique dans une relation dialectique de la passion adelphique et de sa longue transformation dans le contexte de l'interdit social. Ce qui nous intéresse ici, c'est le processus physique, symbolique et identitaire de la production de l'horreur sentimentale, qui est à la fois, le prolongement, le détournement, le renversement, le nivellement et le maquillage de la scène originelle du tabou.

En littérature : l'essence d'un tabou culturel

Houria Bouchenafa remarque que les tabous de la parenté tels que l'inceste sont une matière littéraire riche et exploitée depuis l'Antiquité³⁹. C'est l'inceste adelphique, entre le frère et la sœur, qui en est la figure la plus commune. Le personnage de la sœur mal désirée apparaît déjà dans les tragédies grecques, par le biais des mythes d'Antigone et d'Électre⁴⁰. Des héros égocentrés, fascinés par leur image, recherchent dans l'amour interdit un lien du sang, l'allongement féminin parfait d'eux-mêmes. Ici l'inceste a pour

³⁹ Houria Bouchenafa, *Mon Amour, ma sœur — l'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*

but sa puissance transgressive, miroir narcissique que la sœur renvoie à son frère. L'inceste adelphique exprime le dégoût, d'une part, de se mêler par un lien exogamique à la société, se montrant autosuffisant, d'autre part, de céder à la fascination morbide de soi à travers la sœur. La sœur ou le frère constituent, en effet, l'objet le plus proche et le plus accessible sur lequel le désir puisse se fixer. L'inceste frère-sœur ainsi peut être interprété comme l'alliance du même.

En amont, continue Bouchenafa, la genèse biblique montre même l'inceste comme un acte nécessaire à la fondation de l'humanité, Adam et Ève, étant nés de la même substance⁴¹. Pour Monneyron, « le désir incestueux ne serait [...] que l'archétype sur lequel se construit [...] le désir androgynique de fusion des sexes⁴². » Chez Jung, la sœur est l'archétype de l'*anima* dans le sens où elle revêt la forme féminine fantasmée, répondant à la part manquante de l'âme du frère pour reproduire la « syzygie⁴³», archétype du couple divin ou le masculin et le féminin s'équilibrent harmonieusement et illustrent l'amour parfait. Jung affirme que le couple parental est la projection inconsciente d'un couple « divin » jusqu'à ce que ce processus surgisse à la conscience et que les parents perdent cette aura divine⁴⁴. À ce niveau, le féminin ne constitue pas réellement l'opposé du masculin, mais son aboutissement en tant que symbole de l'au-delà, en tant que promesse d'une victoire sur le devenir biologique en l'espoir de réintégrer la bisexualité originelle qui

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴² Frédéric Monneyron, « L'Androgyne dans Lesbia Brandon de Swinburne », *Cahiers victoriens et édouardiens: Revue du Centre d'Études et de Recherches victoriennes et édouardiennes de l'Université Paul Valéry*, Montpellier, vol. 29, 1989, p. 62.

⁴³ Réunion en conjonction ou en opposition.

⁴⁴ Houria Bouchenafa, *op. cit.*, p. 61.

exclut la marque opérée par la différenciation sexuelle. Il recrée ainsi l'harmonie de l'être avec le cosmos telle qu'elle se présentait au temps fabuleux des commencements⁴⁵.

En ce qui concerne la figure de la sœur, Bouchenafa aborde l'inceste, sur le strict plan de la constitution d'un couple adelphique, comme un processus initiatique où l'individu fait l'expérience de la dualité et de l'unité⁴⁶. Les personnages du frère et de la sœur, par leur relation, expriment le refus de la division sexuelle causée par la naissance, négation d'autant plus affirmée qu'ils sont les fruits d'une même matrice. Pour une sœur, aimer son frère est une rencontre avec soi *en* l'autre. C'est un mouvement de reconnaissance et d'attraction vers son essence profonde. La philadelphie (l'amour pour le frère) ne repose pas sur l'amour du double, mais plutôt sur le dédoublement dans le sens où le moi se continue dans un corps différent. L'un est le miroir réfléchissant l'autre, non pas dans sa réalité, mais dans sa vérité⁴⁷.

L'interdit sexuel vécu par le frère et la sœur appelle la transgression qui aura des contrecoups sur la culpabilité ressentie ou non par le couple et sur la dramatisation de l'action. Le psychanalyste français Boris Cyrulnik explique par là que l'acte incestueux acquiert un statut transgressif et à ce titre devient angoissant, au moment où il est prononcé interdit. Puisque sur le plan biologique il ne l'est pas, cette énonciation bouleverse totalement le vécu des sujets⁴⁸. C'est alors que le bonheur et la jouissance ne se trouvent que dans le crime et le vice, sublimés et esthétisés, parfois dans la vie, généralement dans l'art et la poésie. L'interdit annonce ainsi l'impossible, l'inaccessible, l'absolu désir par les

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

amants. Désirer la sœur, n'est-ce pas souhaiter la manifestation de l'interdit, la personne à la fois détournée de son désir sexuel et immédiat dans son espace vital ? Sa proximité renouvelle perpétuellement l'interdit et par conséquent le désir; la passion adelphique intensifie à son plus haut degré l'influence de cette transgression. La transgression sexuelle répond également à la volonté de dépasser la condition humaine et de considérer celle-ci comme une initiation débouchant sur une renaissance qui gratifierait les amants adelphiques d'une espèce d'aura distinctive, voire divine, et les extrairait de l'ordre spatio-temporel. Il s'agit d'affirmer son unicité de maîtriser son destin à travers un acte perçu comme symbole disruptif et libérateur⁴⁹.

La face du tabou vient de la conception néfaste qu'une société se fait de l'excès adelphique ; c'est de cette transgression que naît la confusion absolue des valeurs, des genres, mais également la négation de l'altérité de la différence. Il existe un lien ineffaçable entre l'interdit et la violation de l'interdit. La loi affirme, déclare la tentation, voire la provoque, mais le passage à l'acte qui satisfait la pulsion et met en scène la transgression n'approuve pas l'interdit. Bien au contraire, il le met en écriteau : « [...] nous éprouvons; au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas. C'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui maintient l'interdit, la maintient pour en jouir ⁵⁰», écrit Bataille. Souvent les couples incestueux rappellent l'inceste d'Adam et Ève ou celui d'Abraham et Sarah, ils en gardent la nostalgie en s'y référant pour justifier, anoblir et expliquer leur amour⁵¹.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

⁵⁰ George Bataille, *L'Érotisme*, p. 42. Cité par Houria Bouchenafa, *op. cit.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

L'aspiration à une noblesse originelle est tout à fait décisive. Dans la passion adelphique, leur amour est fondé sur une reconnaissance de la consanguinité; d'une origine filiale identique⁵². Les amants adelphiques sont divisés par le choix à effectuer entre celui de connaître la dimension morale de leur relation ou celui de l'ignorer, parfois avec orgueil⁵³.

Bouchenafa souligne qu'il n'y a pas de répugnance innée pour l'inceste. Il n'est donc pas contre nature d'être amoureux de sa sœur. En revanche, c'est un amour contre la culture dans la mesure où l'on établit les bases d'une cohésion sociale sur l'interdit de l'inceste. Cet interdit est culturel et arbitraire, surtout lorsqu'on constate scientifiquement que « la prohibition de l'inceste n'est, ni obligatoire, ni générale, ni le propre de l'Homme, ni une nécessité biologique ⁵⁴ ». La prohibition de l'inceste adelphique n'aurait donc pas, Durkheim l'a déjà dit à propos de l'inceste en général, de fondement rationnel vérifié, pas d'effet bénéfique ou maléfique sur un groupe humain. Elle serait une référence culturelle, un produit de l'histoire des sociétés. Or, l'inceste adelphique fut longtemps un amour licite en Grèce, en Égypte, en Orient durant l'Antiquité – jusqu'à l'avènement et la dissémination du monothéisme dans le monde. La recherche d'une identité, poursuivie par les amants adelphiques, prend alors une tournure plus générale, extérieure dans le sens où leur statut familial et social est remis en question par la relation qui provoque l'éclatement de la structure de parenté, la dissolution de leur famille et leur marginalisation, leur isolement du milieu social dans lequel ils vivaient⁵⁵.

⁵² *Ibid.*, p. 107.

⁵³ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁴ André Langaney, « Génétique et prohibition de l'inceste », dans Lannoy, Jacques Dominique et Pierre Feyereiser, *L'inceste, un siècle d'interprétation*, p. 274. Cité par Houria Bouchenafa, p. 135.

⁵⁵ George Balandier, « Le sexuel et le social, lecture anthropologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, p. 5. Cité par Houria Bouchenafa, *op. cit.*, p. 137.

La « faute » d'une transgression

Au Québec, si dans la génération des années trente l'inceste frère-sœur est vu comme une tare qui transmet la malchance à la génération suivante, Michel Tremblay élabore un récit qui explore ce point de vue tout en essayant de le surmonter et le dépasser. D'où dans son œuvre l'inceste qui apparaît sous une lumière différente, *contestataire*. Rappelons que dans la conclusion des *Structures élémentaires de la parenté*, Claude Lévi-Strauss définit justement l'inceste comme « l'expression permanente d'un désir de désordre, ou plutôt de contre-ordre ⁵⁶ ». Selon lui, en effet, l'inceste constitue le refus de prendre part aux cycles d'échanges nécessaires au fonctionnement de toute société. En ce sens, la prohibition représente le passage obligatoire de la nature à la culture, la Règle fondatrice de toutes les règles.

L'inceste, chez Tremblay, en tant que transgression sexuelle *et* religieuse, représente une victoire du désir sur les considérations externes prédominantes. Jacques Cardinal remarque que la filiation évoque d'abord ce que chacun reçoit malgré lui en héritage – famille, langue, désir, fortune⁵⁷. À cette filiation d'ordre généalogique, s'ajoute celle que le sujet se donne, par identification, amitié, amour ou reconnaissance, et qui le lie à l'autre, plusieurs autres dont il partage les similarités. Le sujet cherche à se défaire du récit précédent pour le réaliser selon son désir, selon le poids d'un héritage qui l'empêche, mais il veut aussi surmonter les obstacles dans une authentique parole de liberté. Or, ce vaste roman familial que sont les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* met en scène la vérité

⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 562.

⁵⁷ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2010, p. 10.

d'un funeste poids d'un inceste sur le destin de la famille de Victoire, notamment, sur Marcel, l'enfant d'Albertine. Filiation assujettie à cette transgression de l'interdit, au secret qui hante toute la famille et qui ressurgit par une perte du sens des limites, une confusion grandissante entre le rêve et la réalité, une violence plus ou moins latente, la honte, la rage, la folie⁵⁸.

Avec *Le Premier Quartier de la lune* (1989) s'achève, pour un temps, le cycle romanesque des *Chroniques*. Marcel et son cousin se rencontrent à la croisée d'une histoire familiale qui, aussi bien pour l'un que pour l'autre, quoique différemment, est lourde à porter dans la mesure où elle rend difficile leur passage de l'enfance à l'âge adulte.

La grand-mère, les frères et les sœurs, le beau-frère et la belle-sœur, les oncles et les tantes, les enfants, tous cousins germains, cohabitent ainsi dans un même espace, pour ne pas dire une même promiscuité, laquelle n'est pas sans rappeler, ainsi qu'on pourra le constater, l'ambiance incestueuse qui détermine la vie familiale sur trois générations⁵⁹.

Les *Chroniques* relatent en effet les destins divers de trois générations d'une famille qui habitent ensemble sous le même toit, la rue Fabre. Si nous remontons dans l'histoire généalogique de cette famille, nous voyons comment le destin de chacun est marqué par le poids de l'inceste. La famille élargie de la rue Fabre est en effet née de la relation incestueuse entre Victoire et son frère Josaphat-le-Violon. Devenue grand-mère, Victoire domine alors dans la famille, à cause de son âge et de son statut matriarcal. Mais elle demeure stigmatisée par la société, comme dans son enfance, au moment de sa relation

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Jacques Cardinal, *Filiation., Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay, op. cit.*, p. 14.

incestueuse. Victoire regarde pourtant son passé avec une certaine nostalgie (c'est un souvenir-écran du récit), en pensant à sa vie à la campagne avec Josaphat-le-Violon, à Duhamel, au début du 20^e siècle. Elle en parle comme d'un bonheur paradisiaque qu'elle partageait avec son frère et leur fils Gabriel, le fruit de leur union. Cette relation adelphique n'est pas sans évoquer l'inceste mère-fils, étant donné l'âge respectif des personnages. Cardinal rappelle la posture maternante de la « grande » sœur envers le « petit » frère, signe émergeant des sentiments incestueux :

Victoire avait huit ans de plus que Josaphat-le-Violon et c'était elle, en grande sœur dont la mère est trop occupée, qui l'avait élevé, l'entourant d'attention et d'amour, changeant ses couches en chantant et le lavant trois fois par jour dans des bassines d'eau tiède qui étaient vite devenues la grande joie du petit Josaphat. Celui-ci avait été un enfant secret, exclusif autant dans ses jeux que dans ses affections, se construisant un monde imaginaire où régnait Victoire et où lui-même n'était qu'un jouet dans les mains de sa sœur. Pendant toute son enfance il avait vénéré Victoire qui lui rendait sa tendresse silencieusement, efficace petite mère, qui vibre au moindre élan de son enfant. Leurs rapports étaient toujours restés très étroits et une passion bizarre s'était développée entre eux, d'où la sexualité était totalement absente, mais où toutes ses autres composantes, la jalousie, la possession, le doute, les larmes, les déchirures, les joies secrètes, les ruptures, les réconciliations étaient plus arrimées que dans une histoire d'amour ordinaire et plus exigeante encore, les laissant toujours graviter entre les deux pôles des choses défendues : la culpabilité et le remords et les condamnant, à partir de la puberté, à s'aimer sans jamais se toucher, le péché, dans leur milieu rural, se trouant beaucoup plus à la surface du corps (la peau!) que dans les méandres de l'esprit⁶⁰.

⁶⁰ Michel Tremblay, « La Grosse Femme d'à côté est enceinte », 1978, p. 155 dans *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*

Bien que cette relation soit d'abord présentée par Tremblay comme étant platonique, la suite des écrits de l'auteur, avec la parution en 1990 de *La Maison suspendue*⁶¹, met l'accent sur l'aspect charnel de l'union. En fait, Tremblay, dans chaque œuvre portant sur ce sujet, mène le lecteur étape par étape vers le dévoilement du secret. Pour mettre un terme à la culpabilité grandissante et au regard insupportable des voisins du village (d'autant plus que Victoire est déjà enceinte d'un deuxième enfant incestueux), Albertine, le frère et la sœur décident de se séparer par le mariage de Victoire avec Téléspore et le départ du nouveau couple vers Montréal :

« Josaphat : Téléspore t'offre de reconnaître Gabriel en ville, Victoire, y t'offre de ... légaliser Gabriel si tu pars avec lui. Icitte, tout le monde sait, à c't'heure, on a de la misère à se faire servir au magasin général, c'est juste si on se fait pas garocher des roches à l'église...⁶²»

Situation que Victoire a d'abord du mal à accepter :

« Victoire : As-tu pensé à une chose, Josaphat... (*Silence.*) As-tu pensé que mes autres enfants vont être de Téléspore ? [...] J'pourrai pas empêcher Téléspore de vouloir des enfants! C'est toé que j'aime, Josaphat!⁶³»

En acceptant ce mariage et cet exil, Victoire cherche cependant à rompre définitivement avec Josaphat :

« J'sais aussi que pus jamais, jamais, j'te laisserai m'approcher. (Elle ferme les yeux.) Même si je t'aime. Prends pas la peine de venir rester à Morial pour me voir, Josaphat, tu me verras pas. Va rester ailleurs. Elle s'éloigne de Josaphat⁶⁴. »

⁶¹ Michel Tremblay, *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, 1990, p. 112-113.

⁶²*Ibid.*, p., 91.

⁶³*Ibid.*, p. 94.

⁶⁴*Ibid.*, p. 112.

S'il paraît encore extrêmement important, à cause de la pression sociale, pour les amants, de donner un nom légal à leur fils Gabriel. Albertine, la deuxième enfant illégitime de Victoire sera maudite par sa mère, portant, elle surtout, le poids sacrificiel de la transgression de l'inceste :

Elle [Victoire] pose ses mains sur son ventre. Ça ben l'air que tu vas venir au monde en ville... Si t'es un p'tit gars, j'vas t'appeler Josaphat pour avoir le droit de me servir de ce nom-là le plus souvent possible pour le reste de mes jours... Si t'es une p'tite fille, j'vas t'appeler Albertine, comme la mère de ma mère, dans l'espoir que tu soyes aussi douce pis aussi fine qu'elle... Non, si t'es une fille, tu seras pas fine, je le sais. Tu vas... tu vas hériter de tout c'que j'ai de plus laid, tu vas hériter de toute ma rage d'avoir été obligée de laisser la campagne pour aller m'enterrer en ville... Tu le sauras pas, mais tu vas traîner avec toé... Tu vas traîner avec toé mon malheur à moé... j's'rai pas capable de pas te transmettre mon malheur... pis de pas le transmettre aussi à tes enfants. (Silence.) C'est peut-être la darnière fois que j'te parle⁶⁵.

Plus encore, la tare de l'inceste sera transmise à la génération suivante, puisque ses deux enfants Thérèse et Marcel deviendront, dans ses propres mots, « anormaux » et « inadaptés ».

Ainsi en est-il du sombre héritage d'Albertine; par la malédiction maternelle, Albertine est promise au malheur, à la rage, à la laideur, héritage maudit qui empoisonnera aussi l'existence de ses enfants de Thérèse et de Marcel⁶⁶.

Thérèse se laissera aller à l'alcoolisme et fréquentera les bars de la *Main*. On la verra souvent la nuit, ivre sur la rue Saint-Laurent. Marcel, né avec une déficience mentale, s'enfermera dans un monde imaginaire, celui d'un chat mort portant le nom Duplessis.

⁶⁵*Ibid.*, pp. 112-113.

⁶⁶ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 16-17.

Albertine est maudite par sa mère de sorte qu'elle ne pourra jamais rêver de quelque chose de positif dans sa vie, ni de l'amour, ni du bonheur. Elle n'a aucun repaire, doit tout endurer en restant consciente de son infortune et des effets destructeurs de celle-ci sur elle. La femme paraît éternellement condamnée à un malheur dont personne ne connaît la grandeur. Même si elle est consciente de l'absurdité de sa rage, elle ne peut jamais la contrôler. Elle est aussi incapable d'exprimer ouvertement ses sentiments d'amour envers quiconque.

On peut dire qu'Albertine devient l'incarnation même des sentiments d'amertume et de rancune, portés par sa mère Victoire pour le sacrifice qu'elle a dû faire de son amour en se soumettant aux règles morales de la société. C'est à ce niveau que la réécriture du mythe du malheur porté par l'inceste se manifeste d'abord par un renversement du rapport de force, dans lequel l'intolérance sociale se dessine comme le principal moteur du malheur. Tout comme l'existence de sa mère Victoire, la vie douloureuse d'Albertine n'aboutira pas à l'amour idéal du rêve. Albertine ne parviendra pas à se détacher du « crime » de sa mère en restant ratatinée dans cette inaffection remise par sa mère. Comme Victoire, elle va mener une vie sans jouissance et sans amour.

Dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980), deuxième partie de *Chroniques*, la question de l'héritage funeste de l'inceste prend une nouvelle dimension, en s'incrustant déjà dans les strates de l'inconscient des personnages. Dans ce récit, Victoire paraît de plus en plus affectée par la présence imaginaire du chat Duplessis, fruit de l'imagination malade de son petit-fils Marcel. Elle rejette d'abord son existence, mais finit par l'accepter, s'orientant de plus en plus, comme son petit-fils, vers la démesure, pour ne pas dire la folie.

Or ce qui hante Victoire dans l'apparition de ce chat mort-vivant n'est-ce pas au fond son propre déni de la loi – l'inceste – , lequel déni lui revient en la circonstance comme une scène de folie ? La folie de Marcel lui rappelle à sa façon son propre égarement : en l'occurrence, sa relation incestueuse avec Josaphat, vécue et racontée comme un bonheur, une jouissance. Cet enfant qui parle à un chat pourtant mort finit par la hanter et lui apparaît dans une scène inquiétante qui fait retour, en dépit du refoulement, pour troubler sa toute-puissance⁶⁷.

Marcel apparaît devant les yeux de sa grand-mère comme l'incarnation affolante de l'enfant symbolisant l'inceste lui-même, celui-ci étant de plus en plus associé à la mort. Comme enfant promis à la mort, image des phantasmes refoulés de sa grand-mère, Marcel est la réponse à la faute originelle⁶⁸. Il caresse pourtant, lui-même, le fantasme de tuer la mère, de la purifier de la souillure incestueuse :

C'est-à-dire, l'interdit de l'inceste devenu chose, bête hors monde, apparition fantomatique à la place exacte où manque une parole pour le dire et l'interdire. Le chat est donc bel et bien là, à la manière d'une hallucination, pour incarner le retour d'un refoulé⁶⁹.

Que veut dire « recommencer la mère » si ce n'est rechuter dans la négation des lois du monde ?⁷⁰ C'est que cette folie est aussi une annonce, par Tremblay lui-même, de la naissance graduelle d'un destin artistique, de l'émergence d'une imagination littéraire. Car si, d'un côté, on peut voir, dans cette folie, l'aliénation totale de l'enfant, de l'autre

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

côté, comme diraient les surréalistes, il va de soi que cette folie a sa raison d'être, en l'aidant à survivre.

L'opposition entre la folle imagination et celle de l'artiste montre la tension, sinon le vertige, qui traverse tout l'espace familial, plusieurs membres de cette famille ayant en effet à se mesurer à l'imagination et à ses débordements⁷¹.

Plus tard, Jean-Marc, le fils de la Grosse Femme, le petit-enfant de Josaphat, saura discriminer entre la folie et l'imagination et s'exprimera par le biais de l'écriture proprement littéraire. L'art apparaît alors dans ce contexte comme un abri élevé contre la folie et l'histoire de la famille de Victoire, comme la genèse d'un espace littéraire. De plus en plus conscient de son héritage néfaste, Jean-Marc le confesse à Mathieu, dans *La Maison suspendue* (1990) :

Y'a eu des partys mémorables, des enterrements loufoques, un mariage, en particulier, d'une grande tristesse qui a fait de mon grand-père mon grand-oncle... Mon père, ma grand-mère pis mon vrai grand-père se sont assis ici, comme nous autres, ce soir, mais pendant des années...⁷²

Le mariage évoqué ici est celui de Victoire avec Téléphore : il a permis de donner un père légal à Gabriel, le père de Jean-Marc. À ce moment, la question de l'inceste ne semble plus ébranler le jeune écrivain, lui qui rêve d'écrire le livre sur sa mère. En cela, il

⁷¹*Ibid.*, p. 27.

⁷²Michel Tremblay, *La Maison suspendue*, p. 84 et p. 14.

ne condamne pas l'inceste ; en rêvant à sa mère, il se laisse même emporter par une vague rêverie incestueuse, comme s'il voulait incarner ainsi l'interdit de ce rapport à la mère.

Dans *Marcel poursuivi par les chiens*⁷³, on voit comment Thérèse, l'autre enfant d'Albertine, a caché sa fille Johanne de sa mère, pour se venger d'elle, chez une voisine qui l'a élevée pendant sept ans. « J'espère que ça va la clouer sur le plancher, la Christ! ⁷⁴» Ces paroles montrent encore le poids de la filiation maudite. Ce qui est transmis d'une génération à l'autre, de la mère à la fille, c'est bien la haine, la rage et la violence. L'impasse dans la filiation se révèle donc aussi dans le sort réservé à Johanne, littéralement exclue du foyer familial. L'enfant cachée est révélatrice d'une filiation entravée par une mère qui n'a pas su transmettre l'image du père à sa fille. Au moment où s'ouvre le roman, nous sommes en 1963. Albertine et son fils Marcel vivent ensemble au sous-sol d'un édifice, 410 de la rue Sherbrooke Est, dans une proximité qui, comme le suggère la concierge, madame Saint-Aubin, ressemble à une relation incestueuse : « J'ai rien qu'une chose à vous dire, ma chère dame! Sont deux là-dedans, la mère pis son grand garçon passé vingt ans, pis y'a juste un lit. ⁷⁵» Il ne s'agit cependant pas d'inceste à proprement parler, comme il n'y a pas eu de relation physique accomplie entre la mère et le fils.

Non pas qu'il se soit jamais laissé aller à ce genre de rêve, non, la présence de sa mère est trop négative dans le lit, sa rage, sa hargne sont trop tangibles, même quand elle dort, pour qu'il ait la moindre envie de se laisser aller à un rêve incestueux⁷⁶.

⁷³ Michel Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1992.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁵ Michel Tremblay, *Un objet de beauté* (1997), dans *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, op. cit., p. 976.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1057.

Albertine est pour ainsi dire inaccessible, enfermée dans sa frigidité, autre aspect de la férocité qui contrôle son rapport aux autres gens. Malgré cela, Marcel a des *délires* qui, dans leur totalité, révèlent la présence indéniable d'une certaine transgression du tabou de l'inceste:

Mais, dans ses rêves les plus fous, au creux des nuits les plus angoissantes, au détour de routes suspectes, réputées dangereuses, au cœur des aventures les plus noires de son héros, il a croisé de ces chevaliers sombres à l'armure flamboyante dont le regard cruel trahissait le stupre (Marcel aime beaucoup ce mot qui lui rappelle autant le sucre que le vice) et l'inclination à séduire et à profaner tout ce qui bouge, même leur mère⁷⁷.

Cardinal souligne toutefois que la rêverie incestueuse de Marcel n'a plus le caractère exaltant qu'elle avait pour la grand-mère Victoire. Elle se manifeste plutôt comme un rêve complexe « où se mélangent volupté, angoisse et violence; l'inceste y est un acte cruel, de profanation envers la mère ⁷⁸». L'ambiguïté de sa rêverie rappelle en fait son appartenance dérégulée et tourmentée, dans l'ordre des désirs sexuels. En fait, tout comme sa mère Albertine, Marcel n'arrive pas à construire un rapport sexuel à l'autre. Le plaisir et la jouissance, proprement dits, sont absents de son rêve. La présence de ce rêve mène à un sentiment de frustration et un malaise chez lui :

Il a toujours eu beaucoup de difficulté à imaginer les gens qui l'entourent en train de faire l'amour. Quand il a fini par comprendre, tard, comment

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Jacques Cardinal, *Filiations, Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 56.

ça se pratique, et pourquoi, il a fait le tour de sa parenté – en commençant par sa mère, évidemment – et ce qu’il a imaginé l’a plutôt dégoûté parce que, se disait-il, les gens qu’on connaît ne se mettent sûrement pas dans des situations pareilles : Albertine dans les bras de l’homme mystérieux qu’il poursuivait depuis son enfance dans des rêves toujours inachevés, posait des gestes indignes d’une mère, et même grotesques, la même chose pour sa tante Nana avec son Gabriel, surtout avec sa corpulence ! La position de base elle-même était ridicule, humiliante, les petits cris de bêtes lancés entre deux embrassades aussi, et les bruits de succion, peau moite contre peau moite, dégoûtante⁷⁹.

Marcel ne voit donc l’amour que comme un phénomène ayant une dimension physique qui le fait régresser vers des désirs d’animalité. L’amour pour lui n’a pas de sens sublime comme il en fut privé toute sa vie. Il ne perçoit l’acte sexuel qu’étant laid et dégoûtant. Il ne parvient pas à donner du sens à ses rêveries symboliques, colorées de sentiments incestueux : « Marcel étant plutôt l’enfant pour qui cette scène est pour ainsi dire voilée par le ressentiment et la haine.⁸⁰ »

Un objet de beauté (1997) met en scène la tentative définitive de Marcel de se détacher des embarras de son roman familial par un nouveau refuge contre les délires et l’imagination. Dans ses quatre rêves éveillés, qui font partie de l’œuvre, il devient un héros qui tente de sauver la famille, de demander la justice et de se venger de son père. Pour Cardinal, Marcel est à la recherche du chapitre manquant au livre de ses origines familiales : celui qui concerne le père, « [...] celui qui va lui raconter sa naissance⁸¹ ». Le premier rêve éveillé montre Marcel à la recherche de son père dans le Londres des bas-

⁷⁹ Michel Tremblay, *Un objet de beauté*, *op.cit.*, p. 1062.

⁸⁰ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l’œuvre de Michel Tremblay*, *op. cit.*, p.56.

⁸¹ Michel Tremblay, *Un objet de beauté*, *op.cit.*, p. 995.

fonds, au pub ou à la taverne de *La Truie qui tète*. C'est donc à Londres qu'il cherche son père, Paul, qui n'est jamais revenu au foyer familial après s'être engagé dans l'armée canadienne lors de la Seconde Guerre mondiale. C'est sur la scène de son rêve que Marcel retrouve (imagine) son père qui lui tient cependant ce discours pour le moins violent, destructeur⁸² :

« On a pas besoin de lumières pour c'qu'on a à se dire. Angus, j'te présente mon gars, mon fils, mon rejeton... Je l'ai pas vu depuis vingt ans, mais y'a pas changé une miette! Toujours aussi ridicule! [...] Angus, mon boy, j'te présente mon... j'oserais pas appeler ça un enfant, crisse, c'est trop gros pour en être un, mais disons que j'ai eu ça avec ma femme... Enfin, celle d'avant, celle de l'autre bord, celle que j'ai sacrée là parce qu'était trop hystérique, trop folle... Trop folle, surtout, parce qu'y sont toutes fous de son côté... Toute la gang, tabarnac, du premier au dernier, du haut jusqu'en bas des échelons, des tabarnacs de fous, ma fille la première... Aie, quand tu penses qu'un gars se sent obligé de se faire porter disparu au beau milieu d'une guerre mondiale pour se débarrasser de sa famille, faut-tu qui l'haïsse, hein ? Pis laisse-moé te dire que j'les haïssais! Surtout ça... c'te grosse affaire-là, r'garde-moé ça, c'est habillé comme si c'était en train de jouer dans'neige au parc Lafontaine, c'te gros tas de graisse-là qui ressourd au bout d'une éternité avec son petit fouette de cocher pis qui pense qu'y va me faire peur. [...] Aujourd'hui, chus ben, j'ai une femme qui a du bon sens pis des enfants qui ont de l'allure, ça fait que sacre-moé patience, pis laisse — moé faire la vie que j'ai choisie, crisse⁸³! »

La haine qu'éprouve le père est évidente, quand ce dernier se réfère à son fils comme une chose « ça », « c'te grosse affaire-là ». Les mots utilisés par son père montrent

⁸² Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 57.

⁸³ Michel Tremblay, *Un objet de beauté*, op.cit., p. 998-999.

sa violence extrême qui réduit Marcel à un état de néant privé de toute dignité. Par ces paroles de dévalorisation, le père imaginé rejette la filiation de son fils. Le père rejette aussi, avec autant de dégoût, sa femme, la mère de ses enfants Albertine, et il accuse de folie toute la famille, sur trois générations, dont l'histoire s'étend de la ville de Duhamel à la rue Fabre, à Montréal. La force opératoire du rêve de Marcel transforme toutefois aussi la figure du père lui-même en le détruisant. À la fin, Paul n'est plus que déchet, chiure :

Lorsqu'il s'arrête, il ne reste plus de son père qu'un petit tas de merde. Il l'a réduit à ce qu'il a toujours été. [...] La violence, si bonne, si lumineuse, un baume nouveau, un nouveau remède pour une vieille blessure rendue inguérissable par de trop nombreux remèdes et cataplasmes inefficaces, un état second, une grâce, le nirvana, la sérénité totale qu'il recherche depuis si longtemps⁸⁴.

Ce dernier acte de violence imaginaire posé par Marcel constitue une transgression contre la loi. Pris depuis longtemps dans les enchevêtrements d'une histoire incestueuse qu'il endure, enfant de la violence, Marcel la répand à son tour dans une hallucination où il trouve enfin soulagement et adoucissement⁸⁵. La rêverie de Marcel montre néanmoins les idées d'un enfant confus et incertain. *La naissance du héros*, récit en principe merveilleux et splendide, avorte piteusement dans la déjection. Le troisième rêve éveillé de Marcel a pour titre *Le Jugement dernier*. Marcel s'y représente en peintre habile de la Renaissance italienne sous le nom de Marcelle del Plato Monte Royale (1459-1548). Dans son tableau fantasmatique, Marcel met sa famille en la chapelle Sixtine, le Vatican — haut lieu de la chrétienté catholique. Cardinal note que, par cet acte, le but de Marcel, est de

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1000.

⁸⁵ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 59.

vouloir étaler publiquement la famille sur la scène de la justice rétablie, sacrée pour chercher sa rédemption :

En projetant l'histoire de sa famille sur la scène biblique du Jugement dernier, Marcel en appelle certainement à l'événement d'une parole de justice, à l'expérience d'une parole juste et publique susceptible de dénouer les conflits de structures de sa famille⁸⁶.

Or, dans cette tentative de sortir de l'impasse et dans cette volonté de sauver la famille de sa dégradation ultime, l'œuvre de Marcel se voit rejetée, interdite, censurée par le pape lui-même :

Je [Jules II] resterai le seul à avoir contemplé ce chef-d'œuvre, Marcello. Il faut le cacher à la vue du commun. Tout ça est trop écrasant dans sa légèreté même, dans sa lumière céleste, pour la plèbe qui viendra chercher ici refuge et consolation et non pas terreur et inquiétude. Il faut le cacher pour le bien de l'humanité, j'espère que vous saurez me le pardonner⁸⁷.

La mort aura ainsi triomphé, emportant avec elle tous les personnages de la famille qui l'entouraient, laissant Marcel seul sur la scène du *Jugement dernier* avec les gardiennes de son rêve et de sa folie. À la fin du livre, Marcel reste prisonnier d'une histoire, d'un héritage, qui l'abat peu à peu. L'impasse où il se trouve, il en attribue toujours la responsabilité à Albertine, à la sécheresse de sa mère. Au regard de Marcel, sa mère est la source de son malheur, de la violence qui règne dans la famille. Ce n'est plus l'ombre de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁷ Michel Tremblay, *Un objet de beauté*, op. cit., p. 1077-1078.

l'inceste lui-même qui pèse sur la généalogie familiale, mais la figure de la mère. C'est elle qu'il veut sacrifier par un feu épurateur : « La purification par le feu. [...] Un beau grand feu qui dure longtemps... Un sacrifice qui sera sûrement accepté... où ? par qui ? Peu importe. ⁸⁸» Mais le geste fou et désespéré que fantasme Marcel est rapidement réprimé par Albertine et le reste de la famille. À la fin de ce dernier rêve : « Il reste immobile au milieu de la chambre pendant qu'autour de lui éclate le pandémonium. ⁸⁹» Désordre infernal en effet de paroles, de cris et de coups : « Il est poussé, malmené, sa mère qui ne l'a jamais frappé le frappe ⁹⁰». C'est une scène de violence, mais aussi d'impuissance, qui se termine par un cri de désespoir et de folie. Marcel se met à hurler, mais la scène se clôt sur la parole protectrice et consolatrice d'Albertine : « Viens te coucher à côté de moman, mon Marcel. Viens te coucher à côté de moman ⁹¹». Ces deux échecs dans l'élaboration des images positives du père et de la mère vont mener Marcel à l'asile.

Ainsi, de la « malédiction» (dont le sens change considérablement tout au long des récits qui la prennent en charge), presque personne ne pourra s'échapper. Comme le démontrent France Bélanger et Raymond Paul, le destin de toute la famille se noue définitivement autour de la « faute » de la transgression :

La décision de Josaphat [il a vendu la maison ancestrale de Duhamel] précipite les siens dans un manque à vivre qui se module différemment d'une génération à l'autre. Traînée multiforme d'impuissances qui

⁸⁸ *Ibid.*, p. 1170.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 1171.

précipite Thérèse dans le monde de la nuit, Marcel dans des jeux d'illusion, et qui cloue Albertine sur la croix de son destin.⁹²

Les traces de la vie d'Albertine se prolongent dans la pièce de Tremblay *Le passé antérieur*⁹³. L'histoire se déroule à Montréal, dans les années 1930. Victoire est mariée avec Téléphore depuis une vingtaine d'années et travaille comme concierge d'un immeuble à Montréal. Albertine n'a que vingt ans dans cette œuvre. Nous y voyons comment le secret de l'inceste se dévoile à travers les conversations entre Albertine et sa mère :

[Albertine] Moé qui est venue au monde un mois avant que mes parents se marient, pis qui essaye de ressembler à mon père parce que je veux trop que ce soit lui, mon vrai père, pas un inconnu ou quelconque mon oncle de la campagne ! Gabriel aussi, y'est d'un autre père, y'est né dix ans avant moé, pis dans le fond des Laurentides [...]⁹⁴.

À cette époque, Albertine est déjà consciente de l'illégitimité de sa naissance. Victoire au lieu de clarifier les choses refuse pourtant de nommer son père et reste ferme dans sa conviction de ne pas révéler la vraie nature de son amour réprimé.

La peine d'amour que t'as connue y'a quequ'mois était ridicule à côté de ce que j'ai vécu, que je t'ai jamais conté pis que je te conterai jamais, même si ça fait des années que tu me le demandes !⁹⁵ [...]Pis vous le saurez jamais.⁹⁶

⁹² France Belanger et Raymond Paul, « Famille et fatalité chez Michel Tremblay : la filiation tragique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 68, 1993, p. 56.

⁹³ Michel Tremblay, *Le Passé antérieur*, Montréal, Leméac, 2002.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

Le fait qu'Albertine tente de copier son « beau père » Téléspore montre combien le nom du père et le besoin d'un amour exogamique sont importants pour elle. Mais, encore une fois, Victoire dévalorise et détruit complètement ce désir et cette quête d'identification⁹⁷:

J't' imagine pas pantoute réciter des poèmes à la lune quand est pleine pis passer tes soirées le nez plongé dans les œuvres complètes de Victor Hugo en douze volumes! Tu veux ressembler à ton père, Bartine, ça on le sait, tu veux trop y ressembler, justement, tu y arriveras jamais! T'es en adoration devant lui, tu voudrais être comme lui, sans-dessine pis lunatique, mais t'as rien de lui... ah oui, peut-être... tiens... oui... T'es paresseuse comme lui, si y'a une ressemblance, c'est celle-là⁹⁸!

Dans ses analyses, Cardinal décrit Victoire comme une mère emprisonnée dans le secret de son amour incestueux. « Victoire apparaît de la sorte comme une mère qui n'est pas véritablement mariée, altérée par un amour exogame ⁹⁹». Bien que Victoire ne révèle pas ouvertement le nom de son amant, et du père de sa fille, il est évident que l'histoire d'amour d'avant le mariage la hante. Même si ça fait des années qu'elle est mariée avec Téléspore, elle ne peut partager un amour vrai, ni des sentiments intenses avec lui. La relation incestueuse avec son frère Josaphat le Violon a créé un vide dans sa vie qu'elle trouve difficile à combler.

⁹⁷ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 84.

⁹⁸ Michel Tremblay, *Le Passé antérieur*, op.cit., p.13.

⁹⁹ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 84.

Par conséquent, le savoir ordinaire de la chose sexuelle ne peut être transmis par Victoire dans la mesure où, pour elle, cela évoque nécessairement un secret infâme qu'elle s'avoue à elle-même péniblement. Victoire « avait gardé ses enfants dans l'ignorance totale des choses de la vie et *n'en ressentait aucun regret*¹⁰⁰ ». Cette parole qui n'est pas dite, cette vérité qui n'est pas transmise, plonge la famille dans un silence inquiétant sur la scène familiale. Impossible à effacer, impossible à dire, « [l]e dévoilement de l'inceste, son secret, semble ainsi continuellement sur le point d'apparaître sur la scène familiale tel un retour du refoulé qui se fraie un chemin à même la parole ou le déni.¹⁰¹ » Plus encore, au moment de mourir, Victoire semble désavouer sa passion. « Laisse-moé mourir avec mon âme propre, Josaphat !¹⁰² » À cette étape, Victoire considère cette relation comme une imagination déraillée menant vers la folie. Il s'agit d'une faute qu'elle condamne comme une souillure, une saleté.

L'horreur de l'inceste perturbe aussi l'imagination d'Albertine et pervertit sa relation avec Thérèse, sa fille. Quand cette dernière, âgée de onze ans, a une liaison avec un homme dix ans plus âgé qu'elle, Albertine s'attaque à sa fille dans un état de folie presque meurtrière :

Je r'gardais même pas oùsque j'fessais, pis j'mettais toute ma force ! Thérèse hurlait, Pierrette pleurait, les voisins se sont mis à sortir de leurs maisons... Pis moi j'arrêtais pas... j'tais pas capable! C'est pas Thérèse que j'frappais, j'pense, c'est... c'est toute la vie... J'avais pas les mots pour expliquer le danger, ça fait que j'fessais! (*Elle se tourne vers sa sœur.*) J'ai jamais tellement parlé des hommes à Thérèse parce que les

¹⁰⁰ Michel Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978), *op.cit.*, p. 143. Nous soulignons.

¹⁰¹ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰² Michel Tremblay, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, dans *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal, Leméac, 2000, *op. cit.*, p. 383.

mots que j'aurais employés auraient été trop laids. (*Silence.*) Si Gabriel était pas venu nous séparer, je l'aurais tuée¹⁰³.

À travers l'échec de sa propre expérience conjugale, la seule façon qu'Albertine peut penser à une expérience sexuelle est par le dégoût et le mépris. Se méfiant de *tous les hommes*, elle ne peut transmettre à sa fille le vrai sens de l'amour ni du désir. La violence qu'elle a héritée de sa filiation, cette malédiction qu'elle a reçue de sa mère, la pousse à violenter sa propre fille. Ainsi va le malheur de la mère à la fille. Les obstacles sont insurmontables. Comme le déclare Albertine à la fin de la pièce: « Tout est fini avant de commencer ¹⁰⁴».

L'histoire d'un « déplacement »

Dans sa pièce *Bonjour là bonjour*¹⁰⁵ Michel Tremblay nous présente une autre image de l'inceste. En utilisant comme contrepoint un inceste par forcé ou imposé (viol), un inceste imaginaire et un inceste refoulé, tous opérant par une série de déplacements, au sens psychanalytique du terme, l'auteur nous place devant une relation adelphique « sincère », sans qu'elle soit pour autant naturelle, dans la mesure où elle résulte de multiples déterminations extérieures (sociales, familiales, culturelles, etc.). C'est la première grande différence dans la coloration de l'image. Une autre grande différence, c'est l'initiative du désir incestueux venant de la femme et non pas de l'homme, comme c'était le cas de

¹⁰³ Michel Tremblay, *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984, p. 68.

¹⁰⁴ Michel Tremblay, *Le Passé antérieur*, op. cit., p.71.

¹⁰⁵ Michel Tremblay, *Bonjour là, bonjour*, Montréal, Leméac, 1974.

Josaphat et Victoire. En évoquant le passé canadien-français d'avant la Révolution tranquille, cette pièce, au niveau plus général, dit Cardinal, réécrit un chapitre de la mémoire collective, effaçant, du moins en partie, le discours idéalisant du roman de la terre, de l'idéologie du terroir où tout était paix et harmonie au sein de la famille sous le regard de Dieu. À l'exemple d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, elle nous donne à lire la part sombre, refoulée de l'histoire maudite de cette mémoire¹⁰⁶.

La pièce relate une relation adelphique entre Serge et Nicole, mais le frère cadet est aussi « adoré » par les trois autres sœurs, mal mariées, Denise, Monique et Lucienne. La pièce n'est pas l'occasion pour Tremblay d'une remise en question du tabou, puisque le frère et la sœur assument leur relation complètement et ouvertement. Même le père Armand semble donner à la fin de l'histoire sa bénédiction au couple : « Laisse faire, mon garçon... Laisse faire le reste, j'le sais le reste... [...] Oui. Depuis longtemps. Parlons-en pas¹⁰⁷. » Habituellement figure de l'interdit, le père accepte la situation et accepte même d'aller vivre avec le couple. La faiblesse de la figure paternelle (la surdité du père est révélatrice de son peu d'emprise sur le monde et sur sa famille) est en contraste avec la domination de la figure maternelle dans les récits précédents. Comme le fait remarquer Usmiani, significativement, le désir des femmes (filles) dans cette famille n'est pas dirigé vers Armand, le père. Serge lui-même, le plus jeune et le seul *homme*, est l'objet de la libido de ses sœurs et devient le cible d'une frustration sexuelle généralisée¹⁰⁸. L'inceste témoigne dans ce cas-ci d'abord de l'effacement de la figure du père. Plus profondément,

¹⁰⁶ Jacques Cardinal, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, op. cit., p. 190.

¹⁰⁷ Michel Tremblay, *Bonjour là, bonjour*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁸ Renate Usmiani, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1982, p. 56.

l'œuvre de Michel Tremblay montre comment cet effacement participe négativement de la formation du sujet, du désir et de la raison.

Denise, très directe, a du mal à se retenir quand elle voit Serge : « Tabarname que t'es beau, mon petit frère ! [...] Ben, assis-toé, reste pas dans porte de même, t'es trop sexy quand t'es deboute, tu me donnes des chaleurs ! ¹⁰⁹ ». Son attitude est accentuée par l'usage des termes qui montrent l'excès de son désir jusqu'au point où il devient violent : « Si j'mer'tenais pas, j'te violerais dret là. [...] Après trois mois ! Quand j'rêve à toé toutes les nuits » ¹¹⁰ ! Denise rappelle constamment à Serge un souvenir de leur enfance, pour lui dire comment chaque sœur attendait avec impatience son tour de garder Serge chaque samedi soir, lorsque leur père était sorti, pour en *profiter*:

J'attendais que ça soye à mon tour de te garder, pour te faire ces peurs-là. T'sais, là, on te gardait chacune à notre tour, parce que popa sortait à tous les samedis soirs ? On avait chacune une fois par mois pour te garder, pis j'te dis qu'on en profitait ¹¹¹ !

Telle une séductrice libertine, Denise se plaint de l'injustice du choix de Serge pour une seule sœur pendant qu'elle le désire également :

Ben pourquoi c'qu'y en arait rien qu'une qui profiterait de toé, hein ? T'as quatre sœurs, t'en n'as pas rien qu'une ! Pis y'en a au moins une, la plus grosse, la plus ragoûtante, qui s'rait prête à te faire des affaires... [...]Ça fait trois mois que j't'ai pas vu, mosusse de vinyenne, laisse-moé avoir mon fun un peu... [...] Mon Dieu... Tu t'en viens ben stuck-up ! C'est-tu les vieux pays qu'y m'ont changé mon p'tit Serge de même ?

¹⁰⁹ Michel Tremblay, *Bonjour là, bonjour*, op. cit., p. 37.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 83.

Correct, correct, à partir d'astheur m'as t'admirer de loin. Tu me donneras ton portrait, pis j'le mettrai su'a télévision... Mon Dieu ¹¹²!

Et encore : « Un bec, un bec, un bec, un bec ! [...] Succombe ! Succombe ! On va jouer à cachette, pis j' vas te trouver ! ¹¹³» Rejetée par son frère et frustrée par un mariage vide dans lequel son mari a honte de sa « vulgarité », Denise déplace sa faim sexuelle et devient une mangeuse compulsive. (Le fait que tout le monde mange le rôti de bœuf dans les différents ménages de la même famille évoque l'aspect charnel des relations, sublimé par un substitut acceptable). Le déplacement, au sens psychanalytique du terme, indique que l'« accent psychique » ou les « intensités psychiques » du sujet sont déplacés sur le « trajet de l'association ». Ce processus est particulièrement présent dans la formation des symptômes hystériques ou obsessionnels, dans le travail du rêve, dans la production des mots d'esprit et dans le transfert¹¹⁴. Dans le cas de Denise, le déplacement, dans sa phase initiale, porte évidemment sur Serge. Les manières exagérées de la femme pour attirer l'attention de son petit frère la rendent néanmoins ridicule et l'amènent vers la deuxième phase : la boulimie.

Monique, une autre sœur, aussi malheureuse dans son mariage que Denise, trahit également des signes d'attraction vers Serge. Comme Denise, elle fait appel aux souvenirs d'un passé incestueux utopique, évoquant une sexualité infantine, innocente devant la loi. À un moment donné, elle raconte comment elle le baignait quand il était encore enfant :

¹¹² *Ibid.*, p. 73-74.

¹¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁴ Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette, 2002, p. 446-447.

On n'avait pas l'eau chaude, dans c'temps-là. On faisait chauffer un canard d'eau chaude qu'on mettait dans un bain d'eau froide... J'vous déshabillais, toé pis Nicole, pis j'vous mettais dans le bain, tou'es deux... Pis j'vous frottais fort fort... Surtout toé¹¹⁵.

Souffrant d'une forme de dépression maniaque, Monique fait face à son angoisse constante en sombrant dans une dépendance aux médicaments. Elle demande souvent à Serge de récupérer ses pilules à la pharmacie en chemin quand il va lui rendre visite. Pendant que Denise déplace son désir inassouvi vers la nourriture, Monique tente d'atténuer son envie et la douleur d'insatisfaction par l'utilisation des tranquillisants. Avec le temps, elle devient droguée et ne peut vivre sans ses médicaments. Elle a l'habitude de prendre ses comprimés, de se coucher et d'inviter Serge dans sa chambre, tout en jouant l'innocente, sans avoir le courage d'avouer ouvertement ses désirs.

Quand t'es là, on dirait que c'est moins pire... On dirait que j'respire mieux... Ote ton chandail, y fait chaud c't'effrayant... [...] Tu peux oter ta chemise, aussi... Ben voyons, t'es toujours ben pas gêné devant moé, franchement ! [...] Aie pas peur, j'te violerai pas ...¹¹⁶

Au lieu de demander à Serge de venir vivre avec elle, comme le fait Denise, Monique demande à Serge de ne pas l'abandonner. Mais aussi bien Monique que Denise seront rejetées par leur frère.

Le cas de Lucienne, sœur aînée de Serge, est plus complexe. Le désir de Lucienne pour Serge n'est pas aussi explicitement exprimé que dans les cas de deux autres sœurs.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

Elle y fait allusion plus par la négation et l'amertume, face à son rejet, que par une articulation verbale. Comme ses autres sœurs, il est clair néanmoins que Lucienne trouve son frère attrayant :

Te rappelles-tu de tes p'tites culottes blanches en tweed ? T'étais tu-seul su' a rue à porter ça... [...] J't'achetais des p'tits chandails baby blue pour mettre avec ça ! [...] J'te dis que tu te tenais le corps raide ! [...] J't'appelais mon p'tit soldat ! T'étais déjà pas mal orgueilleux, dans ce temps-là...¹¹⁷[...] Tu le savais que t'étais beau, hein ? Pis tu le sais encore que t'es beau, hein ? Dis-lé¹¹⁸!

Lucienne voudrait également que Serge passe la nuit chez elle : « Reste. Finis la soirée icitte, tu coucheras dans la chambre d'amis¹¹⁹ ». Lucienne, pareillement à Monique et à Denise, recourt à un discours nostalgique pour dépeindre un passé utopique où elle tenait les rênes du désir dans une relation à caractère quasi érotique :

T'étais si fin, avant, Serge... Si fin... [...] J'veux dire... quand t'étais tout p'tit, pis que... pis que tu m'écoutais. [...] Tu t'en rappelles, tu faisais toute c'que j'voulais...¹²⁰[...] – Des fois... tu m'appelais ta deuxième moman... Ben ça choquait moman, mais c'était un p'tit peu vrai... [...] Ta deuxième moman... Hein ? T'en rappelles-tu ? [...] J'tai élevé autant qu'elle, j'avais vingt ans quand t'es venu au monde... Aie, c'est moé qui t'habillais, t'sais, avec mon argent. Pis j'te dis que t'étais swell, mon p'tit gars...¹²¹

¹¹⁷ *Ibid.*,

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹²¹ *Ibid.*, p. 81-82.

Lucienne se perçoit effectivement comme substitut de la mère de Serge, la vraie mère ayant été pratiquement absente de leur vie, tout comme elle est absente de la pièce elle-même. Profitant de cette situation, Lucienne, d'une part, estime que Serge est redevable à elle: « T'as jamais pensé à ça, mon p'tit frère que t'avais une dette envers moé ? », d'autre part, en adoptant une fausse perspective moralisante, elle condamne Serge et Nicole comme étant des « maudits dégénérés ». Elle blâme enfin les autres membres de la famille pour avoir fermé les yeux sur cette réalité honteuse, sur « ça », et même d'être complices de ce péché en les encourageant et en poussant vers cet amour illégitime qu'elle trouve malade :

Toute la famille fait à semblant de rien voir, mais j'aimerais ben ça savoir que c'est qu'y se disent quand y vont se coucher, le soir ! J'ai vu c't'affaire-là v'nir de ben loin, moé, mon p'tit gars, pis, j'en ai parlé à popa, y'a ben des années ! Mais y'a rien voulu savoir. Y'a faite semblant qu'y comprenait pas c'que j'y disait, comme d'habitude ! Pis Denise pis Monique qui trouvait donc ça cute un p'tit frère pis une p'tite sœur qui s'aiment de même¹²²!

Et encore :

Vous couchiez dans' même chambre, tou'es deux, pis on vous retrouvait toujours dans le même lit, le matin ! Quand vous étiez p'tits, ça pouvait toujours aller, mais quand Nicole a eu quinze pis seize ans, pis que toé t'arrivais à l'âge ingrat, c'tait moins drôle, laisse-moé te le dire ! Pis y'ont laissé continuer ça pendant des années ¹²³!

Lorsque Serge persuade son père de venir vivre avec lui et Nicole, Lucienne dirige sa jalousie et sa rage vers Nicole. Le ton hyperbolique de son jugement suggère que la

¹²² *Ibid.*, p. 65.

¹²³ *Ibid.*, p. 66.

grande sœur projette sur son frère et sa sœur, une critique morale qu'elle sent inconsciemment avoir méritée :

Ça serait pas mal comique de voir les réunions de famille, après... J'vois ça d'icitte... Tout le monde se regarderait comme chien et chats... On pourrait couper l'électricité au couteau... Mais t'as raison, j'le f'rai pas. J'suppose qu'y'a assez de drames de même dans famille. J'vas encore agir comme la plus vieille... la plus raisonnable... J'vas encore prendre la place de moman¹²⁴.

Son désir sexuel est par conséquent refoulé dans des projections qui prennent la forme d'accusations moralisatrices : « J'gage que tu serais même pas capable de bander devant une fille qui serait pas ta sœur ¹²⁵ ». Le refoulement est un mécanisme d'origine inconsciente qui entraîne puis cherche à maintenir en dehors de la conscience des représentations ou des effets qui sont incompatibles avec les exigences du Moi et du Surmoi du sujet. C'est le principal mécanisme de défense à l'œuvre dans l'hystérie, mais aussi le véritable promoteur de l'inconscient, qu'il constitue au fur et à mesure qu'il opère. Dans le cas de Lucienne, où il se manifeste de manière particulièrement évidente, comparativement aux deux autres sœurs, le refoulement mène par la frustration à l'agression.

C'est que, face à son échec, Lucienne tentera de castrer symboliquement le petit frère. L'attaque finale de Lucienne à l'égard de Serge sera de contester sa « virilité » : « My God, c'est vrai que t'est une tapette manquée ! ¹²⁶ » L'homosexualité, à la lumière de l'enfance de Serge, aurait été la seule issue possible pour lui. Parce qu'il choisit de

¹²⁴ *Ibid.*, p. 87-88.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 87.

maintenir sa relation avec Nicole, Lucienne considère sa vie sentimentale et sexuelle comme un échec. Faisant ainsi, Lucienne fait écho à l'opinion commune selon laquelle, l'homosexualité est plus acceptable que l'inceste. « Entre deux deseases [...] j'aurais aimé mieux l'autre ! J'aurais eu moins honte de toé¹²⁷. » Lui rappelant comment il a été élevé, Lucienne dresse une image asexuée de Serge : « on t'a tellement élevé comme si t'avais pas de sexe, qu'un moment donné j'me suis dit qu'y avait trop de femmes autour de toé, que ça te mélangerait, que tu réagiras contre, pis que...¹²⁸»

Lucienne substitue à la fin Serge comme l'objet de son désir par Robert, une connaissance de son frère cadet vingt ans plus jeune qu'elle. Frustrée par son mariage, elle trouve distraction dans la société du jeune artiste. Ironiquement, Lucienne, qui condamne Serge pour sa relation avec Nicole, est impliquée dans une liaison qui ressemble aussi à un inceste. Serge le remarque lui-même : « T'es mariée avec un Bob, t'as un fils qui s'appelle Bobby, pis y fallait que tu tombes sur un chum qui s'appelle Robert !¹²⁹». Plus encore, Serge avertit sa sœur des tendances de Robert : « C'est sa spécialité, à Robert, de coucher avec des femmes qui ont l'air de sa mère !¹³⁰». Dans ce monde de transferts et d'insatisfaction généralisée, Lucienne et Robert perçoivent pourtant leur liaison comme acceptable et socialement approuvée, puisque la transgression opère au niveau symbolique: « C'que j'fais, moé, c'est pas malade, Serge ! [...] C'est vous autres, les maladies.¹³¹»

¹²⁷ *Ibid.*, p.89.

¹²⁸ *Ibid.*, p.88.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹³¹ *Ibid.*, p. 66.

On voit bien donc, les désirs incestueux de Lucienne, de Denise et de Monique envers son frère sont soumis à un processus de déplacement, le fantasme de l'inceste étant réprimé et transféré à un autre, un substitut plus socialement acceptable, l'inceste lui-même demeurant une affaire *illicite*. Bien que ces formes, telles que trop manger, la toxicomanie et, dans le cas de Lucienne, une affaire extra-conjugale, ne soient pas appréciées par la société, elles ne sont pas pourtant perçues comme défiant les interdictions culturelles.

Pourtant, ces déplacements témoignent avant tout, à un niveau plus profond, de l'absence généralisée du sentiment. C'est que Nicole, la gagnante « sur toute la ligne ! »¹³², est la seule qui dit *aimer* son frère :

J't'aime... Pis chus prête à faire place à tous les... problèmes Si y faut qu'on reste caché toute notre vie, on restera caché, c'est toute. Ah, pis peut-être qu'un moment donné on n'aura pus besoin de se cacher comme des malfaiteurs... C'est notre vie à nous autres. On n'a pas d'affaire à se la laisser gâcher par les autres ¹³³!

Et c'est réciproque :

Pour moé, tout est clair, tout est simple, à c't'heure, chus sûr de mon affaire : c'que j'ressens pour Nicole, pis c'que Nicole ressent pour moé, c'est de l'amour, Lucienne du vrai, sans histoires d'intérêt pis de sécurité en arrière ; c'est de l'amour, pis c'est beau ! C'est beau ! J'me sacre de ce que le reste du monde peut penser, nous autres on est heureux, pis c'qu'on ressent l'un pour l'autre, si c'est une maladie, c'est une maudite belle maladie ! Que personne vienne me dire que j'ai pas le droit, j'ai le droit ! J'ai le droit d'être heureux comme tout le monde, pis j'ai eu la chance de trouver mon bonheur ! Pis mon bonheur, ben oui, c'est ma

¹³² *Ibid.*, p. 101.

¹³³ *Ibid.*, p. 50.

sœur ! Pis j'ai décidé que j'aurais pas honte de l'avoir trouvé, mon bonheur, pis que j'î'rais toute au monde pour le garder ¹³⁴!

Renate Usmiani affirme que cette relation (incestueuse) est le seul cas de « véritable amour » entre un jeune homme et une jeune femme dans tout l'opus de Tremblay¹³⁵. Parce que Nicole ne réprime pas son désir envers son frère, et parce que ses sentiments sont acceptés et réciproques du côté de Serge, il n'est pas nécessaire pour elle de nier ce qu'elle ressent et de le transformer par un substitut. La sincérité du sentiment n'est pas toutefois la seule justification de la transgression. Nicole déplace la responsabilité de la « faute » sur la société. « C'est pas de notre faute, à nous autres, Serge. C'est de leur faute, à eux-autres ! ¹³⁶. Paradoxalement, donc, c'est dans l'espace de l'interdit, dans l'espace de la transgression, dans le tabou lui-même, que Tremblay conçoit la possibilité d'une relation positive.

C'est en fait aussi un déplacement, cette restriction se donnant à voir d'abord comme une critique radicale de la société, de ses normes et de ses impératifs. C'est que l'inceste entre le frère et la sœur est d'un statut particulier, il est riche de sens et ouvert à de nombreuses interprétations. Rosa Jaïtin voit l'inceste adelphique d'abord comme la conséquence d'un vide parental. Jaïtin remarque aussi que chaque inceste est assujetti à l'inconscient des individus, à leur famille, à leur groupe social, à leur système politique et à leur réalité socio-historique. Est-ce que la fin de la pièce apporte « un happy ending » et le bonheur ? Tous les amours y sont incestueux, interdits et impossibles, sauf celui de

¹³⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁵ Renate Usmiani, *Michel Tremblay, op. cit.*, p. 57.

¹³⁶ Michel Tremblay, *Bonjour là bonjour, op. cit.*, p. 84.

Nicole et de Serge parce qu'il est réciproque. C'est « bonjour à leur amour totem et tabou.¹³⁷ ». Le frère et la sœur ont une double fonction, l'un aidant l'autre à se reconnaître dans la ressemblance du familier et dans la différence de l'inconnu. Ce lien serait une matrice représentationnelle de la relation entre l'intrapsychique, le micro-contexte (famille) et le macro-contexte (société-culture). Il mène ainsi à ce que l'on pourrait appeler l'indifférenciation. Il agit, dans la pièce de Tremblay, à la fois et paradoxalement, comme le corrélat du statut d'assujettissement de l'individu à la société (il en est le totem) et, dans cet espace du manque de privé extérieur, comme le symptôme de la crise de cette société, soumise à un refus radical.

La fin « bizarre » de la pièce est hautement significative à cet égard. Si Serge reconnaît son désir incestueux pour Nicole, il se fait comprendre en même temps sans problème par son père. De toute évidence, Serge doit effectuer une échappée, rompre avec la famille, la tradition et la filiation¹³⁸ pour pouvoir vivre avec son père. L'inceste serait-il ici un moyen de conquérir le père, de régler une absence ? Cette situation où on rencontre une fois de plus la collusion de l'ancien et du nouveau, comme dans le cas du tabou homosexuel, indique le problème que la pièce *Le vrai monde ?* explore à l'envers. Là où l'inceste est doublement interdit, dans une situation de rivalité avec le père, il ne peut être que sublimé.

¹³⁷Jacques Thériault, « Bonjour là... Tremblay : au seuil d'une nouvelle veine ? », *Le Devoir*, mardi 17 septembre 1974, p. 12.

¹³⁸ Stéphane Lépine, « Passage à l'acte », p. 130, David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu, Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993.

CHAPITRE VI

TEL FILS, TEL PÈRE LES PHANTASMES DE L'INCESTE DANS *LE VRAI MONDE* ?

Le tabou de l'inceste enferme le sujet dans un imaginaire qui donne l'apparence de la réalité aux fantasmes pour éviter les désirs interdits. Comme le sujet ne veut (peut) pas avouer ses désirs, il préfère croire que la nature a instauré un dégoût inné comme protection contre l'inceste. Or, selon Sigmund Freud, le complexe d'Œdipe¹ est universellement lié au destin humain. Le premier choix de l'enfant est un choix à caractère incestueux. La tendance primordiale de l'amour est universellement incestueuse : son objet est la mère ou le père. Ce sentiment se manifeste et se transforme dans le passage de l'alliance endogamique à l'alliance exogamique.

Les désirs incestueux sont *un héritage humain originare* et n'ont jamais été complètement surmontés, si bien que leur accomplissement était une grâce encore accordée aux dieux et à leur descendance, alors que la plus grande partie du commun des mortels devait déjà y renoncer. En parfait accord avec ces enseignements de l'histoire et de la mythologie, nous trouvons aujourd'hui encore le désir d'inceste présent et agissant dans l'enfance de l'individu.²

¹ C'est donc en sexualisant d'abord sa mère que la fille pourra ensuite sexualiser son père. Dans un précédipe, la fille veut « posséder la mère ». Freud l'appelle comme l'étape préparatoire à la sexualisation du père. Elle veut être aussi forte que son père et veut devenir la préférée du père. Elle aura maintenant un désir incestueux d'être possédée par lui. La fille quitte l'Œdipe lorsqu'elle désire un autre homme que son père, Juan-David. Nasio, *L'Œdipe, Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Payot et Rivages, 2005, p. 69-82.

² Sigmund Freud, *La Question de l'analyse profane*, Paris, Gallimard, 1985, p. 77-78. Cité dans Denis Vasse, *Inceste et jalousie*, Paris, Seuil, 1995, p. 129.

Denis Vasse souligne que c'est ainsi que l'homme découvre sa spécificité originaire. Celle-ci s'inscrit dès le commencement dans la figure de la jalousie : possession (de la mère), meurtre (du père), aveuglement (de soi). Concrètement, chez les hommes, l'interdit de l'inceste mène d'une volonté de confiscation du père vers la possession de la mère. La jalousie du fils est déplacée vers d'autres motifs en apparence sublimes. Toujours selon Vasse : « Nous sommes jaloux de ce qui nous échappe et fonde originairement le désir³ ». Ainsi, la jalousie puise sa force dans la haine et pose avec rigueur la question de l'objet du désir inconscient. Par conséquent, le sujet humain dénie l'amour interdit et projette sur l'autre ce qui l'anime :

Quand il fait parler son image, enfin, l'homme s'aveugle. Il ne réside plus dans la lumière de la parole. Il ne voit que ce qu'il voit. Il n'est plus l'interlocuteur de l'esprit qui l'anime. Il est devenu sourd à « la vérité qui parle ». L'aveuglement du fils dit le passage à l'acte d'un refus de recevoir la vie et la parole d'un Autre. Il se crève les yeux quand la vérité apparaît⁴.

En commentant *Les Études sur l'hystérie* sous la double signature de Sigmund Freud et Joseph Breuer⁵, Roger Perron affirme que l'exigence sexuelle a sa source dans le corps, mais elle apparaît par le refoulement et la dissimulation, quand elle est condamnée. C'est cette méconnaissance qui cause l'apparition des symptômes qui sont des satisfactions sexuelles substitutives, déguisées sous une apparence innocente⁶. Le sens même de ces

³ Denis Vasse, *Inceste et jalousie*, Paris, Seuil, 1995, p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *Le Complexe d'Œdipe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, p. 22-23.

⁶ *Ibid.*

sentiments est dissimulé. De tels conflits, où le désir sexuel voit sa satisfaction interdite par le jugement de la société répressive, trouvent donc d'autres mesures pour s'exprimer :

S'il y a mensonge, il est inconscient. Les désirs et émois incestueux sont, eux, bien réels, mais frappés d'un *refoulement* qui permet au sujet de les méconnaître. [...] Dans son auto-analyse Freud voit un certain héroïsme : il est si tentant, et au fond si facile, de se cacher des vérités déplaisantes, de se mentir à soi-même...⁷

En pensant à la mort de son père, Freud relate qu'en analysant ses sentiments il constate leur ambivalence. D'un côté, il retrouve dans ses souvenirs l'évidence qu'il aimait son père, mais il y a des moments où il a pu souhaiter sa disparition et où il aurait bien préféré être seul à jouir de l'amour de sa mère⁸.

On voit là que les désirs sexuels — dans la mesure où on peut les nommer ainsi à cet âge — s'éveillent de très bonne heure chez l'enfant, et que la première inclination de la petite fille va à son père, celle du garçon à sa mère. Le père pour le garçon, la mère pour la fille sont donc des concurrents... [...] En général d'ailleurs les parents présentent aussi une prédilection sexuelle; un attrait naturel fait que l'homme gâte sa petite fille, que la femme soutient son fils. L'enfant sent bien vite cette préférence et s'insurge contre celui des parents qui y fait obstacle⁹.

Plus que 2000 ans avant Freud, Sophocle a réussi à décrire sur le plan esthétique les effets du refoulement et les résistances qui peuvent s'opposer à la mise au jour d'un drame inconscient. Pourquoi, ce drame nous affecte-t-il toujours autant ? D'après Roger Perron :

⁷ *Ibid.* p. 27-28.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 224-225.

Il faut qu'il y ait en nous une voix qui nous fasse reconnaître la puissance contraignante de la destinée dans Œdipe [...] sa destinée nous émeut parce que nous avons tous senti à l'égard de notre mère notre première impulsion sexuelle, à l'égard de notre père notre première haine; nos rêves en témoignent. [...] Œdipe qui tue son père et épouse sa mère ne fait qu'accomplir un des désirs de notre enfance...¹⁰

Le portrait de la famille décrite dans la pièce *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay correspond d'une certaine manière à ce modèle ; il le subvertit aussi dans une bonne mesure : les enfants, animés secrètement par leurs désirs incestueux, se révoltent contre les modèles incarnés par les parents. Notre attention est surtout attirée par le fils insurgé contre l'autorité paternelle et souhaitant la disparition du père pour se libérer de son emprise et prendre lui-même le pouvoir.

Selon Freud, les désirs sexuels, brutalement interdits par une répression féroce, tendent à s'exprimer de façon à la fois détournée et « sauvage »...¹¹ Car si le complexe d'Œdipe doit être tenu, comme Freud le pensait, pour essentiel de tout psychisme humain, comment comprendre sa transmission et sa permanence au fil des générations ? Freud développe sa réponse dans *Totem et Tabou* (1913). Aux origines préhistoriques, dit-il, l'homme vivait en « hordes », sous la domination d'un grand mâle redoutable, qui ne tolérait ses fils que totalement soumis; il leur interdisait l'accès aux femmes, dont il se réservait l'usage exclusif. Un jour, les fils allument une conspiration et se révoltent. Ils tuent le père et, enfin, prennent les femmes. Depuis, le souvenir (inconscient) de ce crime originaire se transmet de génération en génération et modèle toute psychogénèse

¹⁰ Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p. 7-8.

¹¹ *Ibid.*, p.11.

individuelle, avec ses deux constituants essentiels: le désir sexuel du garçon pour sa mère, force interdite de l'inceste, et le fantasme de meurtre du père, producteur de culpabilité¹².

Comment alors une enfant s'inscrit-elle dans la problématique œdipienne que Freud avait essentiellement définie en fonction du garçon ? Suffirait-il de changer les rôles parentaux : les souhaits incestueux de la petite fille se porteraient-ils vers son père, tandis que sa rivalité avec sa mère la conduirait à souhaiter exclure celle-ci ? Freud explique que le complexe d'Œdipe, de par ses effets structurels, concerne, pour l'essentiel, de la même manière les filles que les garçons; cela malgré les particularités transparentes pour chaque sexe. Les désirs incestueux du garçon pour sa mère restent dans la continuité de ce lien primitif, tandis que la fille doit d'abord se libérer de son attachement exclusif à la mère avant de pouvoir projeter sur le père ses désirs incestueux¹³. En général, les désirs sexuels refoulés sont réactualisés et exprimés par le transfert dans les fantasmes œdipiens.

Quand le complexe d'Œdipe rencontre celui d'Électre

Dans *Le vrai monde ?*, Tremblay a créé le personnage de Claude, un jeune écrivain, dont la première pièce de théâtre porte sur les relations dans sa propre famille. Au fur et à mesure que l'histoire avance, la pièce de Tremblay s'imbrique dans la pièce de Claude et les deux pièces s'enchevêtrent en créant deux mondes, désignés respectivement le monde I et le monde II. Cette situation nous donne l'occasion de réfléchir sur les vrais motifs du jeune écrivain. L'action se passe dans un appartement montréalais, situé dans le quartier

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

du Plateau-Mont-Royal dans les années soixante. Claude occupe le devant de la scène, il vient d'achever sa pièce et en profite pour confronter les membres de sa famille à leurs problèmes.

La pièce de Claude véhicule une image négative du père présenté comme une personne possédant tous les pouvoirs sur les membres de sa famille, femme et enfants. C'est un père pourvoyeur qui assure à sa famille son soutien et sa protection en échange d'un contrôle exclusif. La famille représentée dans le monde I est décrite comme une cellule qui vit dans un système clos, rigide, très peu incliné aux relations avec l'extérieur. Les rapports entre les membres sont restreints au minimum. Claude montre dans sa pièce que les relations affectives entre les parents sont insatisfaisantes, inadéquates. Il présente le couple Alex I et Madeleine I, dont le début remonte à de nombreuses années, comme inconscient du problème de la mésentente conjugale. Le père est dominateur et la mère manifeste un comportement de soumission. Les deux personnages ont des valeurs différentes et il y a absence de communication dans le couple. De profession commis voyageur, l'homme est dans sa quarantaine, travaille bien et gagne un bon salaire. Dans la pièce de Claude, Alex II manifeste un comportement qui fait preuve d'affection excessive à l'égard de sa fille Mariette. Il y a des moments où il confond amour paternel et sexualité. Ainsi, la question de l'inceste se dessine dans la pièce comme un secret de famille. Tremblay fait de Mariette I une danseuse à go go qui recherche avidement des relations sexuelles. La jeune femme éprouve aussi de la difficulté à distinguer entre sexualité et affection, d'où la sexualisation de toutes les relations.

Si Claude décrit son père comme un être égoïste et un adulte qui souffre d'immaturation émotionnelle et sexuelle, Madeleine dans le monde I, celui de la pièce de

Tremblay proprement dite, peut être vue comme une personne passive et dépendante de son mari. Elle est incapable de subvenir tant à ses besoins économiques qu'à ses besoins affectifs. Entièrement soumise à son époux, elle est socialement isolée. Elle est perçue comme une mère dévouée et consciencieuse qui vit toutefois dans l'insécurité. Aux yeux de son fils Claude, elle défend des vertus morales au prix de mensonges, en niant les faits et en les refoulant au fin fond de son subconscient. Madeleine II, contrairement à la première Madeleine, apparaît dans la pièce de Claude comme une femme qui brise le silence en n'adhérant plus aux attentes associées à la vie conjugale traditionnelle dans les années cinquante et soixante au Québec. Chez Claude lui-même, nous voyons une grande ambivalence des sentiments envers son père, qui passent facilement de l'amour à la haine, et un attachement profond envers sa mère et sa sœur, incitant un besoin de les défendre auprès du père jugé tricheur, méchant et dominant.

Claudine Belanger affirme que la famille incestueuse est une famille close où le père domine. Les membres de la famille sont introvertis. Il apparaît en fait que le fonctionnement interne de la famille incestueuse est dysfonctionnel à la base. L'isolement, le repliement, le manque de différenciation des rôles et des fonctions souvent associés à des problèmes psychologiques chez ses membres, ainsi qu'une auto-dépendance excessive entre les membres, sont des caractéristiques propres d'un tel l'environnement¹⁴. Le comportement du père incestueux est rigide et autoritaire. Celui-ci abuse de son pouvoir et renforce sa dominance dans la famille à travers la violence. Sur le plan de la personnalité, son immaturité domine tant au niveau du développement psycho-sexuel qu'à travers les

¹⁴ Claudine Belanger, *L'Inceste père-fille*, M.A. essai présenté à l'École des Gradués pour l'obtention du grade de maîtrise en psychologie, septembre 1987, p. 18.

différents aspects de personnalité qui est essentiellement égocentrique. Au niveau comportemental, son champ d'intérêt se limite à sa famille dans laquelle il exerce un contrôle et une dominance excessifs¹⁵.

Des fois, la relation incestueuse peut être la seule façon connue par l'enfant de répondre à ses besoins d'attention et d'affection, de chaleur, de tendresse et d'intimité. La fille peut avoir le sentiment d'être à part, d'être spéciale, la favorite du père¹⁶. Dans la pièce de Claude, Mariette II se révolte contre une telle situation. Elle dit à son père de ne plus venir avec ses amis la voir danser puisque sa présence la dégoûte. Elle fait des insinuations au sujet d'un incident du passé où, Alex, ivre, aurait oublié son lien de parenté et l'aurait presque violée, s'il n'avait pas été surpris par Claude, arrivé juste à temps pour sauver sa sœur. Madeleine II en discute également avec Alex II et décrit cet événement comme un moment de sa vie où tous ses sentiments envers lui ont changé, d'autant plus que ce soir-là Alex l'a aussi violentée physiquement. Dans les dernières scènes de la pièce de Claude, Madeleine II demande à Alex II de quitter la maison, et, celui-ci, frustré, commence à démolir le salon¹⁷.

La question de l'inceste entre le père et la fille est centrale dans la pièce de Claude, mais le lecteur peut se demander si l'acte n'est pas une sorte de phantasme inversé du jeune écrivain. Une grande partie des dialogues de la pièce de Claude tournent autour du présumé inceste. Mariette II avait à cette époque douze ou treize ans et Claude dix ou onze ans. Choplin remarque que même si l'événement en question devient une réalité dans la pièce

¹⁵ *Ibid.*, p. 27-29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷ Olivia Jones Choplin, « The Playwright's Autre Scène in Michel Tremblay's *Le vrai monde ?* », *French Forum*, Vol. 34, Spring 2009, p. 68.

de Claude, un « vrai événement », la pièce de Tremblay, au niveau I, nous permet de nous demander ce qu'il y a réellement eu lieu¹⁸.

Dans le monde réel, les réactions de tous les membres de la famille à la pièce de Claude semblent contredire cela, sans toutefois éliminer tout le doute. La pièce de Tremblay et celle de Claude laissent quelques ambiguïtés en tant que représentations contradictoires et complémentaires à la fois. À plusieurs reprises la psychanalyse et la littérature se recoupent. L'interaction entre les deux pièces renvoie aussi le lecteur à ce qui se passe dans l'inconscient de Claude et comment il utilise son imagination créatrice pour exprimer et transformer les faits. Madeleine I questionne la vérité de la pièce de son fils, mais elle n'arrive pas à la contredire entièrement. Dans sa pièce, Claude décrit Madeleine II comme une héroïne, celle qui confronte son mari, lui montre son mépris et réussit à se libérer à la fin. On se rend compte toutefois rapidement que Claude montre, à travers ses écrits, des sentiments ambivalents envers son père et ses propres phantasmes envers sa mère et sa sœur, sans prendre directement la place dans sa propre pièce de théâtre. Au fond, tout ce que Claude veut reprocher à son père, il le met dans la bouche de sa sœur et de sa mère :

Pis dans ma pièce, j'ai mis tout ce mépris-là dans le personnage de maman ... C'est maman qui te dit tout c'que j'pense de toi parce que c'est elle qui a probablement le plus souffert de ce que t'étais. (*Ironique:*) j'ai fait ce qu'on appelle ... un transfert. C'est ça mon rôle ... j'pense. De faire dire aux autres c'qu'y sont pas capables de dire pis ce que chus pas capable de dire moi non plus. Mais chus pus sûr. Après ce soir chus pus sûr. Chus pus sûr d'avoir le droit de devenir écrivain. Maintenant, j'ai peur de devenir aussi manipulateur que toi. J'ai peur de devenir un

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

conteur de jokes, moi aussi. De donner naissance à un répertoire de jokes de plus en plus plates pis, surtout, de plus en plus insignifiantes¹⁹.

Nous voyons ainsi que tout ce que Claude n'a pas l'audace de dire directement à son père est transmis indirectement par le discours de ses personnages. Il avoue d'une certaine manière être aussi manipulateur que son père, en construisant une histoire peu fiable et déformée par mains d'écrivain. Michel Neyraut souligne qu'« à l'origine du transfert, nous retrouverons maints éléments érotiques refoulés. Le transfert est un déplacement ²⁰». La notion de sublimation implique l'idée d'un effort, d'une retenue, d'une déviation du but sexuel initial. C'est un procédé qui n'est pas seulement le résultat du refoulement et qui comporte la nécessité d'abandonner les intérêts immédiats (surtout, les satisfactions sexuelles lesquelles qu'il vise) à l'origine du transfert, au profit de l'idée de l'élaboration, du travail, de la prise de conscience et du progrès de la cure.

Une sublimation échouée

Il y a dans ce premier sens de la sublimation par le transfert quelque chose qui l'arrache à la pure et simple répétition, en même temps que celle-ci s'y déploie²¹. Le problème de la réalité dans la notion de transfert se manifeste par les sentiments séducteurs, implicites, de Claude pour sa sœur et surtout pour sa mère Madeleine. Conformément à

¹⁹ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, Montréal, Leméac, 1987, p. 104-105.

²⁰ Michel Neyraut, *Le Transfert*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 134-135.

²¹ *Ibid.*, p. 144-145.

l'idée freudienne, l'asservissement de Claude à son désir passe par sa volonté d'agir comme le sauveur de la famille.

Bien que Claude prétend avoir intervenu pour sauver sa sœur de la tragédie de l'inceste, il avoue qu'il est jaloux de la relation entre le père et sa fille. Neyraut affirme qu'en cas de l'inceste la réalité se déplace, car ce n'est plus l'événement réel qui est traumatisant, mais le souvenir de celui-ci et, à la limite, ce souvenir n'est pas la remémoration d'un événement réel, mais un pur fantasme, un projet. Il est donc important de distinguer l'événement fantasmé de la réalité comme telle. L'événement se situe dans l'histoire du sujet que ce dernier relate. Il est toujours traumatique, parce qu'il survient des poussées pulsionnelles constantes que le sujet essaye de dévier.

Freud propose justement une conception dynamique de l'inconscient fondée sur la notion de traumatisme. C'est parce qu'il y a des événements que l'on peut parler d'une histoire, mais à la limite on s'aperçoit que les événements n'ont de réalité que d'être soutenus par des écrans repérables dans la réalité psychique²². Le transfert dévie l'impact trop brutal des excitations. Comme souligne Neyraut, dans le flux libidinal, le transfert apparaît alors comme un moyen de maîtriser les excitations en faisant resurgir le passé²³. Claude dans la pièce de Tremblay utilise le transfert comme un biais pour surmonter ses propres sentiments envers les femmes de la maison.

Neyraut affirme aussi que le « déplacement ressortit à une réalité psychique », c'est dire qu'il peut être considéré à juste titre comme l'objet d'une investigation, d'une

²² *Ibid.*, p. 195-196.

²³ *Ibid.*, p. 200.

élucidation, parfois d'une interprétation, c'est dire aussi que par l'intensité des forces qu'il véhicule, il tente de prendre le pas sur les exigences de la réalité extérieure ²⁴». La pulsion autorise à dire qu'il y a quelque chose de permanent, de constant dans les faits, mais non quelque chose de réel :

Il existe alors une positivité et une négativité plus absolues que celles qui s'attachent à caractériser le transfert, il ne peut s'agir que d'une sublimation, c'est à dire d'une dérivation du but sexuel, des pulsions primitivement engagées. C'est par là même souligner l'effet nécessaire de rupture, de cassure, de démarcation qui disjoint le lien d'*accord* ou de *désaccord* d'une relation transférentielle²⁵.

Dans l'acte de Claude, on peut voir une sublimation évidente des faits. Il veut devenir le grand messie, le grand sauveur. Ses propres sentiments incestueux envers sa mère et sa sœur sont projetés sur son père.

En plus :

Au fond de chaque rêve, de chaque fantasme, de chaque idée, de chaque souvenir, de chaque transfert, il y a une butée du réel, une réalité qui fonctionne comme limite, étant entendu que chacune des fonctions psychiques qui viennent d'être énumérées: rêve, fantasme, souvenir, etc., constitue elle-même une *réalité psychique* à l'intérieur de laquelle la *réalité limite* fonctionne comme opposant et dialogue avec le subjectif²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p. 205.

²⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁶ *Ibid.*, p. 214.

Claude écrit sa pièce avec une admiration non dissimulée pour sa mère et un mépris explicite, qui est le contraire de l'idéalisation initiale, de son père. La psychanalyse souligne que l'inconscient joue un rôle important dans les situations semblables. Comme l'a fait remarquer Jean-Pierre Ryngaert²⁷, pour Alex I, le comportement de son père est tolérable dans une société où l'homme a plus de liberté sur les femmes. Mais dans la pièce de Claude, Alex II est confronté aussi bien à ses actes qu'à leurs conséquences. Claude crée l'image de son père qui, dans sa double vie, est conduit à la paternité cachée et à l'inceste envers sa propre fille. En voyant les deux versions de l'histoire, on peut faire des hypothèses sur celle de Claude. Lorsque Madeleine I reproche à Claude de n'avoir rien révélé sur sa propre personne dans sa pièce et de ne pas y figurer, le jeune homme se justifie en disant que par le moyen de son écriture il voulait surtout prendre la défense de sa mère. Claude insiste que le travail qu'il fait comme écrivain est son droit :

Si c'était ma façon à moi de m'exprimer ! À travers vous autres ? C'est peut-être vrai que c'est du travail d'espion, en fin de compte, que j'me sus servi de tout c'que j'pensais savoir sur vous autres pour dire des choses qui sont pas agréables à entendre ... que tu veux pas entendre ... mais j'ai le droit! Pis y faut me le laisser ! [...] J'ai toujours eu une grande facilité... à me glisser à l'intérieur des autres. À les...sentir. J'fais ça depuis toujours. Vous autres, vous appelez ça de l'espionnage... Moi, j'appelle ça vivre. Quand j'étais dans mon coin à vous regarder faire, à vous écouter parler, j'vivais intensément tout ce qui se faisait, pis tout ce qui se disait, ici. *Je le gardais en mémoire, j'me le récitais, après, j'y ajoutais des choses... je... je...c'est vrai que je corrigeais, après, ce qui s'était passé... J'devenais chacun de vous autres, j'me glissais dans chacun de vous autres, pis j'essayais de comprendre... comment c'était*

²⁷ Jean-Pierre Ryngaert, « Faut-il faire parler *Le vrai monde ?* », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 201.

*fait, à l'intérieur des autres... en interprétant, en changeant des fois ce qui s'était passé... parce que des fois ce qui s'était passé était pas assez révélateur... C'est encore ça que je fais... J'essaye... j'essaye de trouver un sens à ce qui se passe à l'intérieur des autres*²⁸ .

Claude semble croire qu'il est en fait le porte-parole des femmes dans sa famille, mais on s'aperçoit que ce qu'il révèle ce sont aussi ses propres pensées et ses propres désirs et qu'il fait dire aux personnages ce qu'il n'ose pas avouer lui-même. L'intensité de cette prise de conscience exprime une émotion intense, nourrie par la possibilité du pouvoir de parler à travers les autres. Olivia Jones Choplin souligne que cette possibilité de Claude de glisser dans l'« intérieur » de sa mère et de sa sœur a des connotations sexuelles que déjà le choix du vocabulaire suggère. Ce phénomène de « sentiment » pour les autres décrit par Claude rappelle fortement la description de Freud d'identification hystérique dans *L'Interprétation des rêves*.

Quel est le sens de l'identification hystérique ? Selon Freud, l'identification est un facteur très important dans le mécanisme de l'hystérie. C'est grâce à ce moyen que les malades peuvent exprimer par leurs manifestations morbides les intérieurs d'un grand nombre de personnes et non pas seulement les leurs ; ils peuvent souffrir en quelque sorte pour une foule de gens et jouer à eux seuls tous les rôles d'un drame. L'imitation hystérique bien connue comme aptitude imite tous les symptômes qui impressionnent le malade chez les autres. C'est une sympathie qui va jusqu'à la reproduction, pourrait-on dire. L'identification n'est donc pas simple imitation, mais *appropriation* à cause d'une

²⁸ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, op. cit., p. 52.

étiologie identique; elle exprime un « tout comme si » et a trait à une communauté qui persiste dans l'inconscient²⁹.

Or, Claude croit vraiment que son père aurait violé Mariette, s'il n'était pas arrivé à temps, mais ce qu'il semble ne pas comprendre, c'est qu'à travers ces moments d'héroïsme et d'indignation, sa pièce de théâtre révèle aussi ses relations ambivalentes envers sa sœur et sa mère. Plus encore, il semble souffrir du manque équivoque d'affection de la part de son père. Son attitude est double et contradictoire envers, d'une part, sa mère et sa sœur, et, d'autre part, envers son propre père. Ses tentatives de donner un sens à ce qui se passe à l'intérieur des autres membres de sa famille révèlent le fait qu'il ignore et/ou qu'il refuse de reconnaître ce qui se passe à l'intérieur de lui-même. Choplin insiste que ce refus catégorique de Claude hurle de négation freudienne. Cette ambivalence inconsciemment refoulée fait plusieurs retours dans l'interaction entre les deux niveaux de la pièce de Tremblay³⁰. Irritée par la suggestion de Claude qu'il y avait quelque chose de pervers dans le comportement d'Alex dans son lit, ce soir-là, Mariette I dit, en minimalisant la portée de l'événement, que Claude n'a pourtant pas de raisons d'être jaloux :

Ben oui, mais on était toujours comme ça, Claude...Toi aussi, papa te tripotait!

Y faisait ça avec tout le monde... pis chus sûre qu'y continue encore même si y'a fini par nous laisser tranquilles...C't'un tripoteux, c't'un tripoteux, c'est toute ! Faut pas en faire une maladie³¹!

²⁹ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 136-137.

³⁰ Olivia Jones Choplin, *op. cit.*, p. 75.

³¹ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 81.

Pour Mariette I, même si une certaine ambiguïté était présente dans la situation en question, vu que sa propre conscience des changements de son corps avait déjà créé une distance entre son père et elle, la réaction d'Alex est une manifestation de la jalousie, d'autant plus que Claude continuait, à cette époque, à avoir des rapports d'enfance avec sa sœur : « Fini les becs pis les caresses ! J'laissais ça à Claude, qui en profitait pas mal, d'ailleurs, si j'me souviens bien...³²» Ainsi, « la crise » de Claude à la lumière des paroles de Mariette I ne pointe plus vers un instinct de protection, mais vers une rage de jalousie. La jalousie de Claude est encore plus évidente par la juxtaposition de cette scène avec la confrontation entre Mariette II et Alex II sur le même sujet. Mariette II accuse justement son père d'être devenu plus intéressé par elle quand les changements du corps causés par sa puberté ont commencé :

Maman avait commencé à te défendre de jouer trop longtemps avec moi...J'comprendais pas trop pourquoi, mais j'sentais qu'a'l'avait raison. Ça fait que tu te tirillais avec Claude sans grande conviction. Tu t'es jamais tellement occupé de lui, hein? Des fois, on avait l'impression qu'y t'intéressait pas parce qu'y s'intéressait pas aux mêmes choses que toi...Tu riais même un peu de lui, avec ses livres pis ses émissions de télévision que tu trouvais niaiseuses... En tout cas, t'as continué de me tourner autour sans trop... t'approcher de moi... jusqu'à ce soir là...³³

À cause de Mariette II, Claude trahit l'ambivalence de ses sentiments pour le père. Il lui fait des reproches : d'abord d'avoir pris trop de libertés dans ses contacts avec Mariette : ensuite, d'avoir négligé Claude lui-même. Claude croit que les sentiments qu'il

³² *Ibid.*, p. 82-83.

³³ *Ibid.*, p. 83-84.

exprime dans sa pièce sont nés des instincts naturels de protection de sa sœur et de la déception de ne jamais avoir été compris par son père. Il ne réalise pas que ses gestes peuvent être interprétés à un autre niveau comme la manifestation de son propre désir refoulé, même si, d'autre part, dans la description de l'événement, il met les mots « crise de jalousie » dans la bouche de sa sœur :

Ton odeur de bière, pis tes yeux fous... J'te dis que le père Noël était loin, hein ? [...] Ça coupe une vie en deux ! Ça casse quequ'chose à tout jamais ! Ça a détruit tout c'que je pensais de toi... toute l'admiration... tout l'amour que j'avais pour toi. Tout d'un coup. J'ai vieilli tout d'un coup ce soir-là. Pis toi... t'es mort. Pis là Claude est arrivé, juste au bon moment, pis y'a faite sa crise... Probablement une sorte de crise de jalousie, mais en tout cas... ça m'a sauvée... physiquement...³⁴

Cette accusation violente est en contraste avec la description de la scène que nous offre Mariette I :

Sais-tu quoi ? Quand t'es venu te coucher à côté de moi, ce soir-là, ç'a réglé bien des choses... Je retrouvais mon vieux papa pis ça me faisait du bien. Le père Noël était revenu.[...] J'me sus sentie comme une p'tite fille pour la dernière fois de ma vie³⁵.

Dans la scène de Mariette II, sont exprimées plutôt les idées de Claude qui avoue par la bouche de sa sœur qu'il a eu une crise de jalousie. Dans la scène de Mariette I, ce

³⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁵ *Ibid.*, p. 84.

sont les sentiments d'une jeune fille qui passe, après son âge de l'adolescence, à l'étape de la maturation adulte.

Choplin l'a bien remarqué :

Since Québécois fathers are notoriously distant from their children and absent in literature, the fact that Mariette refers to her father as a *père Noël* type figure is telling; he spent much more time enjoying his children while he was around, even if he was often absent. This double reference also underlines the difference between Claude and Mariette I's points of view. For Mariette, her father was the *père Noël* at that moment; for Claude, the *père Noël* was further away than he had ever been. Claude's witnessing of the physical and emotional closeness between his sister and father seems to have distanced him irrevocably from his own vision of his father as *père Noël*³⁶.

Rappelons qu'au premier niveau de la pièce de Tremblay, la conversation entre Claude et Alex I révèle aussi la nature ambivalente des sentiments de Claude pour son père et montre la dynamique de ses efforts créatifs. Le jeune homme admet d'avoir commencé à écrire pour se vider des émotions inhibées qu'il n'aurait jamais pu exprimer autrement.

Il faut dire aussi que l'amour entre Alex I et ses enfants reste toujours au niveau du non-dit. Il s'exprimait dans le passé dans les jeux et les caresses, mais jamais dans les mots. Il n'est pas surprenant que Claude soit désespéré d'entendre ces mots :

Claude: On peut pas construire une enfance sur des devinettes! Pis du silence! On se rendait souvent tout près des aveux, papa, mais ça venait jamais! On se tirait en masse, ah! oui, ça, ça manquait pas, on se chatouillait, on s'épuisait à courir dans'maison, à se cacher, à se trouver,

³⁶ Olivia Jones Choplin, *op. cit.*, p. 77.

mais quand on était ben essoufflés pis qu'on se regardait dans les yeux comme on se regarde maintenant, quand quequ'chose de vraiment important se préparait...

Alex I: J'peux pas, j'peux pas, c'est toute! Demande-moé-lé pas plus aujourd'hui!

Claude: J'te le demande pas! Aie pas peur! Ça fait longtemps que j'te demande pus rien. (*Il prend un feuillet.*) J't'explique juste pourquoi "ça" existe! Quand tu peux pas parler, y faut que les choses sortent d'une façon ou d'une autre³⁷.

L'écriture de Claude a ainsi pour fonction de régler le manque sentimental de l'auteur dans la relation avec son père plutôt que, comme cela semble, de s'attaquer aux faiblesses de son père. Jean-Pierre Ryngaert affirme que le monde I est rempli de situations « normales » et que les autres membres de la famille expliquent à Claude qu'il n'y a rien de grave dans le passé de cette famille. Mais dans le monde II, créé par l'imagination de Claude, tout devient très dramatique et les qualités négatives du père sont exagérées au maximum. Le père est peint alors comme un être amoral, cachant un enfant illégitime, comme un vilain qui, sans aucune gêne, amène ses amis dans un bar pour voir sa propre fille danser nue.

Il est même peint comme un monstre qui a battu sa femme et ses enfants. La perception des faits est donc très négative³⁸. Des « caresses innocentes d'un bon père³⁹ »,

³⁷ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 101-102.

³⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 201.

³⁹ *Ibid.*

on passe aux « attouchements scandaleux d'un obsédé sexuel⁴⁰ » qui ne peut pas se contrôler. Claude noircit de toute évidence l'image de son père. On se rappelle que dans les didascalies, Tremblay présente les personnages inventés par le jeune dramaturge comme des « caricatures » qui prennent une certaine autonomie dans leurs paroles. Jean-Pierre Ryngaert remarque aussi que « ça fait presque trop dans la caricature, se surprend-on à penser devant l'accumulation des méfaits du père minable, en fonction de schémas trop freudiens pour être tout à fait honnêtes, inventés par un jeune homme sans vie affective connue⁴¹».

Roger Perron affirme que, généralement, chez le garçon, le père est posé comme modèle et que la rivalité avec ce modèle devient compatible avec l'amour et l'admiration que lui porte l'enfant. Le conflit peut exister entre, d'une part, le désir de le vaincre, d'être plus fort, plus séduisant, plus brillant, de mieux réussir, etc., et, d'autre part, de multiples peurs : peur de trop bien réussir et d'écraser ce père aimé, mais aussi peur contraire de ne pouvoir démontrer que sa propre faiblesse, d'être objet de moquerie, de dédain, de suppressions douloureuses...⁴². Dans la pièce de Tremblay, le lecteur voit comment Claude est tiraillé entre l'amour et la haine envers son père. Jean-Pierre Ryngaert démontre comment deux fables entremêlées sont produites sans être jamais tout à fait sûres. On peut donc se demander qui est, au fond, Claude : « [Un] jeune homme refoulé et trop sensible, à l'imagination un peu malade, [qui] crée un univers où il caricature son père, dont il est manifestement jaloux⁴³ »? Ou, peut-être : « [Un] jeune écrivain lucide et douloureux, [qui]

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 205.

⁴² Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p. 99.

⁴³ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 202.

par l'intermédiaire d'une forme théâtrale fait surgir la vérité sur les rapports entre les membres de sa famille, alors que chacun s'efforçait de se taire⁴⁴ » ? Pourtant à la fin de la pièce « Claude est exclu, moqué par sa sœur, chassé par sa mère, littéralement castré par son père qui détruit le manuscrit⁴⁵ ».

Le retour du refoulé

Chez la fille, le changement d'objet de désir s'effectue dans cette situation de la même façon que chez le garçon, même si les choses paraissent plus complexes dans son cas. Chez elle, en fait, un premier « changement d'objet » est nécessaire dès la phase infantile de l'Œdipe, car son désir doit alors se déplacer de la mère — premier objet d'amour et d'investissement aussi bien pour elle que pour le garçon — vers le père⁴⁶.

Dans une autre perspective, Perron remarque que certains parents vivent difficilement la puberté et l'adolescence de leurs enfants, et qu'ils acceptent mal l'indépendance de l'enfant qui devient adulte. Comme dans toute crise de la vie, ces transformations rallument chez les parents les traces de leurs propres conflits œdipiens : les enfants deviennent alors, potentiellement, des rivaux sexuels, qui risquent, du fait même de leur jeunesse, de prendre l'avantage. D'autre part, ces difficultés procèdent des « mouvements contre-œdipiens » : le père, la mère peuvent ressentir un certain trouble face à cette femme, cet homme, que devient leur enfant⁴⁷. Dans *Le vrai monde ?*, Alex II dans un

⁴⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁶ Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p.100.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

long monologue exprime sa détresse face à ce qu'il nomme « la conspiration » qu'adopte la mère contre son mari en rendant la fille consciente de son nouveau statut d'une jeune femme et en l'éloignant ainsi du père.

ALEX II: T'élèves un enfant ... une poupée que t'adores pis que tu peux tripoter tant que tu veux ... Des becs sur les fesses, sur le ventre, des becs mouillés sur la bouche, des caresses, pendant des années ... Pendant des années, tu peux y faire tout c'que tu veux, c'est juste un jeu, c'est juste pour le fun, c'est popa pis sa p'tite fille qui s'amuse... Tu vois ben qu'a'grandit, des fois tellement vite que ça finit par t'inquiéter, mais c'est toujours pas grave, c'est toujours rien que ton bébé, ton p'tit bébé à toé que tu continues à lancer dans les airs en faisant semblant que tu la rattraperas pas pour y faire peur, pis pour que ses caresses soient plus intenses... Pis un bon jour ... La conspiration commence ... La conspiration des femmes ... Ça commence par des chuchotements dans les coins ... T'as l'impression qu'y parlent dans ton dos ... Qu'y te cachent quequ'chose ... quequ'chose que tu devrais savoir, mais qu'y veulent pas te dire ... Pis ton p'tit bébé est moins collant, aussi. .. Y commence à avoir des pudeurs, les joues y rougissent plus facilement... Toé, tu veux continuer à jouer, mais elle, ton bébé qui change à vue d'œil, a'l'hésite, a' se défile, a' trouve des excuses pour pus trop s'approcher de toé ... Ça ressemble quasiment à une peine d'amour, sacrement ! Tu penses qu'a' veut pus rien savoir de toé parce que tu y'as faite quequ'chose, mais tu sais pas quoi ⁴⁸!

Si, chez Mariette II, ce comportement de pudeur conduit à la transformation de sa relation avec le père, nous voyons, par contre, chez Claude une certaine forme de sublimation dans son attitude envers sa sœur. Perron affirme que l'enclenchement du processus de sublimation se fait en général par des activités artistiques : arts, littérature, peinture, ou des activités de nature scientifique. La sublimation apparaît alors avoir un

⁴⁸ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, op. cit., p. 89-90.

rapport à une idéalisation collective, transmise par la culture, aux buts les plus « élevés » de l'activité humaine. Cela pourrait donner à penser que la sublimation est exceptionnelle et qu'on ne la rencontrerait que chez des personnes remarquables. Il s'agit en réalité d'un phénomène beaucoup plus général qui constitue le soubassement des sentiments sociaux au sens le plus large : on peut prendre pour exemple l'amitié, ou les sentiments affectueux qui se manifestent dans la vie adulte entre les parents, les frères et les sœurs, etc.⁴⁹.

Selon sa définition la plus simple, la *sublimation* est un processus qui transpose un mouvement pulsionnel en le « déssexualisant » : lorsque le sujet renonce à l'atteinte du but sexuel, c'est-à-dire à une satisfaction sexuelle *stricto sensu*, il se produit une transformation de la pulsion sexuelle qui lui permet d'investir d'autres types d'activités, comme les activités artistiques ou d'investigation intellectuelle⁵⁰.

Du fait de cette conversion, ces activités dérivent vers de nouveaux buts. Claude en écrivant sa pièce tourne les pulsions qu'il ressent pour sa sœur et pour sa mère vers des activités socialement valorisées et acceptées. Donc, « la sublimation est étroitement liée aux valeurs sociales et à leur inscription dans l'Idéal du Moi. ⁵¹» Quand Madeleine I reproche à Claude d'avoir méprisé sa famille dans sa pièce de théâtre, celui-ci se défend : « Pour papa, t'as raison ... mais pour Mariette pis toi ... J'ai pourtant fait ça ... avec la meilleure volonté du monde ... pour vous défendre ⁵²». Freud l'a montré dans ses études de la psycho-sexualité de l'enfance : le premier choix d'objet sexuel du garçon est un choix incestueux portant sur les objets d'amour prohibés qui sont la mère et la sœur; il décrit les

⁴⁹ Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p.110.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 51.

voies par lesquelles l'adolescent se délivre de l'attraction de l'inceste; la vie psychique de la névrose connaît des fixations incestueuses de la libido par inhibition de développement ou par régression.

Freud rappelle aussi les travaux d'Otto Rank⁵³ qui a démontré à quel point le thème de l'inceste se trouve au centre de la création littéraire, sous d'innombrables variations et déformations⁵⁴ L'être humain repousse avec une grande aversion ses anciens souhaits d'inceste, refoulés depuis. En réinterprétant l'interdit de l'inceste comme échange des femmes, Claude Lévi-Strauss réussit le tour de force de désexualiser l'inceste. La pensée psychanalytique au contraire, sans nier l'importance des rapports de parenté et de l'exogamie pour la structuration sociale, ne peut que suivre Freud dans sa mise en évidence du sexuel infantile qui se heurte à l'interdit de l'inceste. C'est la pulsion qui se trouve frappée d'interdit, ce sont les premiers objets d'amour qu'il faut abandonner⁵⁵.

Dominique Bourdin soutient que même si le danger de l'inceste vient de l'intérieur, la sanction est néanmoins essentielle, car elle montre que tout le groupe social est atteint et menacé par la transgression individuelle. Freud insiste : le tabou s'impose comme interdit externe, réponse sociale, institutionnalisée, au sentiment de danger qui est le facteur d'angoisse. Le monde humain suppose une transformation de la force instinctuelle, une psychisation nécessaire à la socialisation, qui passe par la capacité de se donner des interdits : « On n'est pas comme des bêtes⁵⁶. » C'est que la reconnaissance de l'autre vient

⁵³ O. Rank (1909), *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 2000.

⁵⁴ Dominique Bourdin, « Interdit et tabou dans la pensée freudienne », dans Durieux, Marie-Claire, Felice Nayrou et Hélène Parat, *Interdit et tabou*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 30.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶ *Ibid.*

poser une limite à la seule force instinctuelle de la pulsion : « Ma mère n'est pas comme les autres femmes. » La régulation du groupe par les interdits sociaux permet l'émergence de la *Kulturarbeit*, du travail de la culture qui est d'abord l'effet de la transformation psychique que permettent les différenciations résultante de l'interdit de l'inceste : entre l'animal et l'homme, entre ses proches parents et les autres, entre soi-même et ses parents⁵⁷.

Bourdin souligne que, partant de l'horreur de l'inceste, Freud en vient au meurtre du père qui envoûte toutes les femmes, en passant par la mise en évidence de l'ambivalence des sentiments. Le désir désavoué de l'inceste et le meurtre accompli du père fondent une culpabilité fondamentale constituée de deux poles : d'une part, le sujet qui reste toujours animé par le désir d'inceste malgré l'interdit et le refoulement, et, d'autre part, le père qui, mis à mort, parce qu'il prenait tout pour lui, devient le Père mort idéalisé, célébré dans le repas totémique. Ce dernier fonde l'interdit d'une paternité tyrannique et permet la fraternité, c'est-à-dire la coexistence et le lien social⁵⁸.

Freud envisage de manière très convaincante le degré permanent de mécontentement et le risque de dangereuses révoltes de ceux que la culture opprime sans qu'ils aient suffisamment part aux bienfaits et aux apports de cette culture — aux biens économiques, mais surtout aux idéaux et aux créations artistiques, source d'une satisfaction narcissique qui fait partie des puissances, au sein même de la culture, opposant avec succès l'hostilité à la culture⁵⁹. Il montre alors l'absurdité dangereuse que représente la suppression de la culture, retour à un état de nature sauvage. Certes, l'interdit est nécessaire

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 39-40.

à l'humanisation, mais l'hostilité à la culture est compréhensible, compte tenu de la pression que celle-ci exerce :

[...] si l'on imagine ses interdits supprimés, on a alors désormais le droit de choisir pour objet sexuel toute femme qui vous plaît, le droit d'abattre sans scrupule son rival [...] ; on peut, sans lui demander la permission, soustraire à autrui n'importe lequel de ses biens. [...] C'est en effet la tâche principale de la culture, le véritable fondement de son existence, que de nous défendre contre la nature.⁶⁰

L'état de nature sauvage implique la horde originare avec la domination absolue d'un seul sur tous, un seul individu sera heureux sans restrictions, celui qui aura accumulé par la force tous les moyens de puissance. La culture doit rendre possible notre vie en commun et doit progresser. Bourdin souligne que les prescriptions de la culture et les menaces du destin, c'est-à-dire la puissance dévastatrice de la nature, pèsent sur l'individu et portent atteinte à son « narcissisme naturel ». L'individu aura donc à se soigner des souffrances et des suppressions liées aux interdits de la culture⁶¹.

Les métamorphoses de la figure du père

Nous croyons que l'enfant développe lui-même ces sentiments de façon spontanée, mais que le comportement de ses parents peut contribuer largement à compliquer ce processus difficile. Leur attitude peut renforcer considérablement les désirs de l'enfant et, selon qu'ils réagissent avec plus ou moins de sévérité à ses premiers émois sexuels, peut

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

exercer une influence décisive sur le tabou. Quand les relations entre les parents ne sont pas bonnes, il arrive que la mère s'intéresse davantage à son fils, et que son père en devienne jaloux. Dans les couches primitives de son être, l'homme n'est guère prêt à partager quoi que ce soit avec qui que ce soit, et on chérit trop volontiers l'idée que les rapports entre parents et enfants sont déterminés par l'amour seul, car, à examiner le problème de plus près, on découvre que leur relation est également chargée de beaucoup d'hostilité⁶². Freud a observé que les fantasmes qu'il a identifiés dans son « roman familial » se manifestaient chez beaucoup de gens. Ces fantasmes naissent au cours de l'enfance et disparaissent dans l'inconscient de l'adulte⁶³.

« Le roman familial est une fantaisie consciente, ultérieurement refoulée, dans laquelle l'enfant imagine qu'il est issu d'un autre lit (infidélité maternelle) ou adopté. Le statut du roman familial (« Roman familial des névrosés », Freud S., 1909c [1908]) diffère des théories sexuelles infantiles par le fait qu'il ne répond pas à une question sur l'origine de la vie en général, mais sur celle du « Je » lui-même, si on entend par ce terme non pas une instance (Moi), mais le résultat d'une autohistorisation qui fonde un savoir. La visée de cette construction fantasmatique est multiple : vengeance contre les parents frustrants, rivalité avec le parent de même sexe, séparation d'avec les parents idéalisés tout en les transposant dans des parents fantasmatiques et enfin, élimination des frères et sœurs et des fins de concurrence et aussi de réalisation possible de l'inceste avec eux. La construction du roman familial repose sur le savoir intuitif de l'enfant quant aux sentiments de ses

⁶² Driek Van Der Sterren, *Œdipe. Une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 36-37.

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

parents, lors même que ceux-ci croient le mieux les cacher (*Totem et Tabou*, 1912-13a, et, à propos de la perspicacité du paranoïaque, « Sur quelques mécanismes névrotiques » (1922b [1921]). D'autres opérations intellectuelles sont nécessaires à cette construction, notamment la comparaison (comparaison des origines familiales) et la relativisation. Le roman familial se présente de ce fait comme l'un des résultats de l'acquisition fondamentale pour la psyché d'un droit de « douter », en l'occurrence du caractère absolu des personnages parentaux (« *Pater semper incertus* », « Le père est toujours incertain »). Le roman familial rejoint en fait l'inconscient des parents et le fait que, pour le père, il n'existe qu'un seul véritable père, le sien, celui de la « Horde originaire », tandis que la mère lie son enfant et surtout son premier-né à ses propres attachements œdipiens (Mijollia A. de, 1985). Ce premier « roman » de l'enfance peut se prolonger en rêveries diurnes bien au-delà de la puberté, on peut aussi le relier au goût littéraire pour les romans qui permettent, par le biais de l'identification aux héros, de jouir de multiples identités »⁶⁴.

Peu à peu, Freud a parvenu à dégager les motifs qui font surgir ces fantasmes. En premier lieu vient la déception de l'enfant lorsqu'il découvre que ses parents manquent de la grandeur et de la perfection qu'il leur avait, au départ, attribuées. Dans *Le vrai monde ?*, nous voyons comment Claude est déçu quand l'image merveilleuse qu'il avait formée de son père s'est brisée :

Claude: Ah! oui...le mépris. Le v'la, le vrai mot. Chus passé de l'admiration béate au plus profond des mépris ... petit à petit, étape par étape, je dirais ... Quand t'es un enfant pis que *tu veux* admirer quelqu'un, y'a pas un défaut, y'a pas une tare, y'a pas un vice qui peut obscurcir ton entêtement à admirer... Un héros est un héros une fois pour toutes! C'est

⁶⁴ Alain de Mijollia (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette, 2002, p. 1578-1579.

irréversible pis tellement enthousiasmant! Pis tellement nourrissant! Pis en vieillissant ... tu changes, c'est sûr... Tu voulais changer, aussi, mais pour y ressembler, à lui, ton héros parfait qui t'avait aidé à passer à travers les difficultés de l'enfance, pis les incertitudes du début de l'adolescence ...mais le héros, lui, y reste pareil sur son piédestal. .. quelle tristesse! Ton enfance pis ton héros s'effritent en même temps. Tu découvres au même moment les faiblesses de ton héros et la grande naïveté de ton enfance ... Tu veux mourir de honte ...d'avoir été trompé⁶⁵
(*Silence.*)

Claude avoue à son père que l'image positive qu'il avait de lui dans son enfance est disparue à cause de ses défauts qui ont grandi au cours des années. Il a donc mis dans son manuscrit tout son « mépris » et le dédain qu'il éprouve pour son ancien « héros ». Il n'attribue à Alex que des qualités négatives. Il le décrit comme un être plein de « paresse intellectuelle » et « égocentrique ». Driek Van Der Sterren fait remarquer qu'un enfant ressent sa petite personne d'abord comme grande et parfaite. Rapidement, pourtant, à la suite d'expériences douloureuses, il est amené à comprendre que tel n'est pas le cas — c'est une découverte dont il sort profondément déçu. À la suite de quoi, ses parents doivent devenir des gens parfaits, car l'enfant participe de cette perfection-là. Mais ici encore, l'expérience de la vie l'amène à conclure que ses parents, non plus, ne sont pas parfaits; c'est une nouvelle humiliation et deuxième déception de l'enfant, dont le propre sentiment de perfection est altéré⁶⁶. Driek Van Der Sterren décrit le complexe d'Œdipe sous forme d'un résumé très concis; pourtant, il croit avoir montré qu'à ce complexe sont liés nombre de fantasmes et de sentiments. En outre, la situation œdipienne réserve une déception amère au petit garçon; il a beau souhaiter, de toutes ses forces, avoir sa mère à lui tout seul, ce

⁶⁵ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 102-103.

⁶⁶ Driek Van Der Sterren, *op. cit.*, p. 65.

vœu n'est jamais apaisé. Bien au contraire : il doit apprendre qu'en général la mère est du côté du père⁶⁷.

C'est pas des explications que je veux, y'est trop tard pour les explications, le mal est faite ! Tu m'as faite tellement mal, si tu savais... (*Silence.*) Comment peux-tu penser... que j'ai déjà pensé des choses pareilles, que j'ai déjà dit des choses aussi... monstrueuses à ton père ![...] C'est pas à toi à décider de ce qui devrait être réglé ou non entre ton père pis moi...⁶⁸

Madeleine I est du côté de son mari et le défend de toutes ses forces contre les accusations de son fils. Pourtant nous voyons que Madeleine I avoue aussi les scènes violentes qu'elle a vécues avec son mari et ses enfants dans son imagination. Cela montre tant d'agression refoulée :

J't'ai dit tout à l'heure que tout ça c'tait des choses que j'm'avouais pas à moi-même... c'est sûr que c'est pas vrai... Chus pas folle, je le sais la vie que j'ai eue ! Ça fait que j'fais des scènes qui durent des heures, des scènes tellement violentes, si tu savais... j'me décharge de tout mon fardeau, pis j'en remets... J'deviens... Une sorte d'héroïne... J'démolis la maison ou ben j'y mets le feu, j'égorge ton père, j'y fais même pire que ça... J'vous fais des scènes, à ta sœur pis à toi... Tout c'que j'ose pas vous dire au téléphone ou ben quand vous êtes là sort.... par vagues plus hautes que la maison ! Mais tout ça, Claude, se fait dans le silence⁶⁹.

Driek souligne que les complexes d'Œdipe et d'Électre ne sont pas affaire de sentiment et de tendresse, mais de corps, de désir, de fantasmes et de plaisir. Sans doute,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁸ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

parents et enfants s'aiment-ils tendrement et peuvent-ils se haïr, mais, au cœur de l'amour et de la haine familiale s'échauffe le désir sexuel. L'Œdipe avec sa version féminine est une immense démesure: c'est un désir sexuel propre à un adulte, vécu dans la petite tête et le petit corps d'un enfant de quatre ans et dont les parents sont l'objet⁷⁰. Dans la pièce de Michel Tremblay, nous voyons comment les sentiments incestueux naissent chez les enfants et par quels moyens ils se manifestent :

j'avais trouvé un allié pour m'insurger quand arrivait le samedi soir à huit heures ... Tu t'en rappelles, quand ton père était ici, le samedi soir, quand t'étais petit, les discussions qu'on avait parce que nous autres on aimait mieux regarder la vue au 6, même si c'était en anglais, pis que ton père pis Mariette voulaient regarder leur hockey ? C'est toujours eux autres qui gagnaient, ça fait que tu claquais la porte de ta chambre ... pis j'savais c'que tu faisais ... Tu me faisais pas lire c'que t'écrivais pis je demandais pas de le lire non plus ... j'attendais ... j'attendais c'qui est arrivé cette semaine, j'suppose ... que t'arrives un bon jour pis que tu me dises ...⁷¹

Nous voyons comment dès son enfance Claude continue à accumuler de la rancune envers son père. Alors que le lecteur peut remarquer de fortes implications du complexe d'Œdipe entre la mère et le fils, nous voyons en parallèle les mêmes sentiments entre le père et la fille. L'enfant sent aussi des dangers de ne pas pouvoir maîtriser ses désirs et le danger d'être puni par la Loi du tabou de l'inceste, pour avoir pris ses parents comme partenaires sexuels. Excité par le désir, heureux avec ses fantasmes, mais aussi angoissé, l'enfant est perdu et tout déconcerté. La crise œdipienne est un insupportable écartèlement entre le plaisir sensuel et la peur, entre l'ardeur du désir et la peur de disparaître dans la

⁷⁰ Juan-David Nasio, *op. cit.*, p. 15-16.

⁷¹ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 47.

passion. Un tel enfant, qu'il soit garçon ou fille, refoule vigoureusement fantasmes et angoisse, cesse de tenir ses parents pour des partenaires sexuels et essaie de conquérir les sentiments envers ses objets de désir. C'est ainsi que progressivement il découvre la pudeur, développe le sentiment de culpabilité, le sens moral, et assied son identité sexuelle d'homme ou de femme⁷². À l'adolescence, l'enfant passe par une métamorphose physique et psychologique :

Mais un tel ajustement n'est jamais facile pour un jeune et c'est pourquoi nous rencontrons tant de difficultés avec l'adolescent en crise. Le jeune ne sait plus apaiser ses élans comme il l'avait fait à la fin de son Œdipe; au contraire, il attise son désir en devenant révolté et quelquefois, à l'inverse, il réprime son désir si brutalement qu'il en devient inhibé et tout timide. Néanmoins, le volcan œdipien ne s'éteint pas à l'adolescence. Beaucoup plus tard, à l'âge adulte, à l'occasion d'un conflit affectif, de nouvelles éruptions pourront éclater sous la forme de souffrances névrotiques telles que la phobie, l'hystérie et l'obsession⁷³.

Enfin, n'oublions pas qu'une autre réactivation de l'Œdipe peut se rejouer, sur le plan expérimental cette fois, sur la scène analytique au cœur de la névrose de transfert. Aussi concluons-nous que l'Œdipe est, d'une part, un douloureux et initiatique passage d'un désir sauvage à un désir socialisé et, d'autre part, l'acceptation tout aussi douloureuse du fait que les désirs ne sauront jamais se satisfaire totalement. L'Œdipe n'est pas seulement une crise sexuelle de croissance, il est aussi le fantasme que cette crise moule

⁷² Juan-David Nasio, *op. cit.*, p. 17-18.

⁷³ *Ibid.*, p.17.

dans l'inconscient infantile. Nous avons peur d'être dépassés par nos impulsions et nous apprenons à freiner notre désir et notre plaisir pour vivre en société. Le désir incestueux est un désir latent jamais assouvi dont l'objet est l'un des parents (au détriment de l'autre parent) et dont le but serait d'atteindre non pas le plaisir physique, mais la sensualité. Nasio souligne que les désirs incestueux ne sont pas exclusivement érotiques, mais plutôt un condensé de tendances érotiques et agressives. Il y aurait ainsi trois désirs masculins fondamentaux, quel que soit l'âge de la personne: le *désir de posséder* sexuellement le corps de l'Autre, en particulier celui de la mère (dans le cas du garçon); le *désir d'être possédé* par le corps de l'Autre, en particulier par celui du père (dans le cas de la fille); et le *désir de supprimer* le corps de l'Autre, en particulier celui du père. Voilà les trois mouvements fondateurs du désir⁷⁴. Dans *Le vrai monde ?*, nous voyons comment Mariette I et Madeleine I offrent leur soutien à Alex I contre les accusations de Claude. Quand Claude essaye de rappeler à Mariette I l'incident de l'inceste, elle détourne la conversation vers d'autres choses et n'accorde pas d'importance à tout ce qui s'est arrivé dans le passé. « Mariette I: T'sais qu'y a une mémoire incroyable, hein ! Y me contait des affaires, là, que j'avais oubliées depuis mon enfance ! Alex I: Ouan, pis j'pense qu'y'est en train de devenir dangereux, avec ça⁷⁵».

La confrontation entre le père et le fils atteint son apogée à la fin de la pièce, quand Alex I réagit agressivement aux accusations de Claude. Si le fils tient des propos humiliants, le père devient de plus en plus moqueur :

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

⁷⁵ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 72.

Alex I (à Claude): J’pense qu’en fin de compte, j’aurais dû te donner la bonne volée que tu méritais, ce soir-là...Ça t’aurait peut-être un peu secoué les méninges. Au lieu de te tricoter les mensonges, de t’inventer des histoires, pourquoi t’es pas venu me voir ? T’aimais mieux ta propre version des choses, hein ? C’est ça ? Ç’tait tellement plus intéressant d’imaginer qu’y s’était passé de quoi ! Pis de traîner ça pendant des années! Si c’est ça l’image que t’as de moé, mon p’tit gars...⁷⁶

Madeleine I et Mariette I accusent également Claude d’« espionnage » et de les avoir observées secrètement, derrière la scène, puis d’avoir inventé sa propre version d’histoire à leur égard en y mêlant des mensonges et des demi-vérités. Le fait qu’il les a toujours guettées dès son enfance les a mises mal à l’aise.

Madeleine I: J’entendais Mariette quand t’étais petit nous crier qu’a ‘venait encore de te retrouver dans quequ’coin en train de l’espionner... pis j’m suis dit... tout ce temps-là, c’est-tu elle qui avait raison ? J’ai-tu élevé un espion qui enregistrerait toute c’qu’on faisait pour pouvoir rire de nous autres plus tard... Surtout que... tu t’es pas livré, toi, là-dedans, en fin de compte⁷⁷.

Plus tard, le témoignage de Madeleine I se trouve raffermi par Mariette I qui reproche à son frère sa curiosité excessive à l’égard des autres :

Mariette I: Tu m’as toujours espionnée, pis t’as toujours interprété tout ce que je faisais pis tout ce que je disais... On te retrouvait toujours dans quequ’coin en train de sentir des affaires qui te regardaient pas, quand t’étais petit... On savait jamais au juste oùque t’étais, t’étais toujours silencieux en arrière d’un gros fauteuil ou ben enfermé dans un garde-robe... T’as passé ton enfance à nous guetter ! Tu pouvais être des jours

⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

sans nous parler, mais on savait que t'avais tout écouté c'qu'on avait dit, par exemple...⁷⁸

Est-ce que Claude a créé des histoires à partir de ses propres fantasmes ou est-ce qu'il y avait effectivement quelque réalité cachée derrière ses « mensonges » ? Est-ce que les scènes qu'il a créées inconsciemment satisfaisaient de manière imaginaire le désir incestueux irréalizable ? Nasio affirme qu'un fantasme est une scène imaginaire qui apporte à l'enfant un soulagement qui prend la forme d'un plaisir ou d'une angoisse⁷⁹. Aussi le fantasme a-t-il pour fonction de remplacer une action idéale qui aurait procuré une jouissance par une action fantasmée qui abaisse la tension du désir et suscite plaisir, angoisse ou d'autres sentiments encore, mais pénibles parfois. De tous les scénarios de possession, celui qui exprime le plus fidèlement le désir incestueux de posséder l'Autre, c'est pourtant le vœu du garçon d'accaparer sa mère et de ne l'avoir que pour lui⁸⁰. Nasio souligne que puisque l'enfant ne peut plus avoir ses parents comme objets sexuels il les garde en lui comme objets d'identification. C'est grâce à cette incorporation que l'enfant intègre les interdits parentaux qu'il s'imposera désormais à lui-même. À l'impossibilité de les avoir comme partenaires sexuels, succède le vœu inconscient d'être comme eux, dans leurs ambitions, dans leur faiblesse et dans leurs idéaux.

Nasio souligne que la fille veut devenir la préférée du père et qu'elle manifeste un désir incestueux d'être possédée par lui. Tout comme l'endeuillé qui à l'issue de son deuil, finit par s'identifier au défunt, la fille, ayant renoncé au père fantasmé, finit par s'identifier

⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁹ Juan-David Nasio, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*

à la personne du père réel. Elle tue son père fantasmé, mais le ressuscite comme modèle d'identification. Autrement dit, la fille cesse de tenir son père pour désirable dans ses fantasmes œdipiens et l'incorpore dans son moi. C'est ainsi qu'elle s'imprègne des attitudes, des gestes et même des désirs et des valeurs morales qui caractérisent son père réel⁸¹. Nasio se réfère à Freud en évoquant une scène fantasmée dans laquelle l'enfant est séduit par le père sans pour autant être victime d'un abus sexuel, sans pour autant être sidéré d'un plaisir aux effets nuisibles ; il suffit qu'un parent ait été un peu plus tendre que d'habitude pour que l'enfant ressente cet excès de tendresse comme une aiguillon érogène et un plaisir sexuel trop intense. Freud imagine la scène, s'identifie au personnage de l'enfant séduit et s'aperçoit alors que cet enfant n'est pas simplement passif, il est aussi habité par le désir actif d'être séduit par le père.

Freud a découvert le complexe l'Œdipe en passant d'une scène de séduction dans laquelle une fillette effrayée est la victime passive d'un agresseur adulte, à la scène où une fillette innocente et sensuelle est l'instigatrice inconsciente qui incite le père ou le frère aîné à la désirer sexuellement. L'enfant de la scène de séduction est une victime, tandis que l'enfant de la scène œdipienne est un enfant écartelé entre son désir d'être séduit et sa peur de l'être entre la soif de plaisir et la peur de l'éprouver⁸². C'est seulement à la fin du processus que le garçonnet et la fillette perçoivent différemment leurs parents et les aiment autrement. Ils cessent de les désirer pour apprendre à les aimer tendrement ou à les haïr.

Bien sûr, c'est d'un détachement idéal, puisque dans notre vie quotidienne nous continuons toujours à désirer sexuellement nos parents, le plus souvent sous la forme

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

⁸² *Ibid.*, p.104-105.

sublimée de tendresse, et, d'autres fois, malheureusement, sous la forme d'un conflit pénible dû à la persistance d'un désir âpre⁸³. En effet, la névrose de l'homme et de la femme, résulte de la fixation d'une scène où le personnage principal est souvent le parent du même sexe. Que l'Œdipe soit mal résolu ou traumatique, le conflit infantile, cause de la névrose, se noue le plus souvent entre le garçon et son père, ou entre la fille et sa mère⁸⁴.

Je souffre d'être tiraillé entre l'amour pour mon père, l'envie de lui ressembler, le désir de lui plaire, la peur de devenir minable, la haine que j'ai pour lui, et enfin, ma révolte contre son autorité. Voilà le cri d'un fils névrosé qui souffre d'être fasciné et horrifié par l'image de son père si proche de la sienne⁸⁵.

L'amour du garçon pour son père admiré existe évidemment bien avant l'entrée dans la crise œdipienne. Les sentiments de tendresse et d'admiration filiales persistent tout au long de la traversée de l'Œdipe et rencontrent les autres sentiments opposés qui sont le désir, l'angoisse et la haine. C'est justement le vécu simultanément de tous ces sentiments contradictoires qui écartèle l'enfant et foment sa névrose. La névrose, qu'elle concerne l'enfant ou l'adulte, s'exprime à travers un sujet qui, tout à la fois, aime son père, le redoute, le désire et le hait⁸⁶. C'est bien le cas de Claude dans *Le vrai monde* ?

C'est alors que le trauma se fixe à travers une scène fantasmée de plaisir et de douleur. Cette scène, qui éternise le trauma, est rejouée sans cesse par le sujet dans sa vie

⁸³ *Ibid.*, p.114.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 143-144.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁶ *Ibid.*, p.162.

d'adulte. Voilà l'essentiel de la névrose! Selon Nasio, les figures du père dans l'Œdipe le masculin sont suivantes: le père est aimé comme un modèle idéal, le père est redouté comme interdicteur et censeur, le père est désiré et redouté comme séducteur et le père est haï et redouté comme un rival⁸⁷. Dans sa pièce, Claude prête sa propre voix aux deux personnages de Madeleine II et Mariette II. Malgré la nature parallèle des deux pièces, il y a plusieurs différences qui les rendent fort distinctes l'une de l'autre. Nous remarquons au deuxième niveau, par exemple, une certaine force chez Madeleine et Mariette qui, munies du courage que leur fournit Claude, confrontent Alex II, ce que leurs personnages doubles de Madeleine I et Mariette I ne font jamais, la mère baissant le regard à chaque fois qu'elle rencontre celui de son mari, et la fille affectueuse étant trop naïve ou distraite pour se sentir mal à l'aise ou pour se souvenir de quoi que ce soit. Outre cette audace, les deux femmes dans la pièce de Claude possèdent un certain pouvoir du langage qui leur permet de s'exprimer directement et librement pour reprocher à Alex II tout le mal qu'il leur a fait.

Claude ne sait pas s'arrêter dans la suite de ses idées. Suite aux révélations de Mariette I, par exemple, qui se souvient nostalgiquement de la gêne provoquée par ses « rondeurs » alors qu'elle était adolescente, ainsi que de ses essais puérils et drôles pour les cacher, on remarque chez Mariette II un malaise certain devant les yeux trop obstinés de son père. Ce malaise prend source dans un cercle clos et incestueux de changements physiques de la fille et de changements de perception d'Alex II :

Mariette II : ça a été drôle quand chus devenue une femme, par exemple...
J'ai changé..pis t'as changé. Ta façon de me regarder s'est transformée
peu à peu... Ah! Tu continuais à être drôle pis à jouer au Père Noel mais

⁸⁷ *Ibid.*, p. 161.

y'avait quequ'chose de nouveau que je pouvais sentir pis qui me mettait mal à l'aise...⁸⁸

En vérité, c'est Claude qui a projeté ses propres sentiments à travers les deux personnages féminins qu'il a créés dans sa pièce. Si les deux femmes Madeleine II et Mariette II font preuve d'une telle force étonnante, il s'ensuit que le jeune auteur lui-même s'en trouve satisfait à son tour. À la fin, tenant quelques feuilles dispersées de sa pièce, Claude reprend courage pour accuser directement son père de paresse intellectuelle et d'infidélité conjugale :

Claude : Sais-tu ça fait combien de temps que je prépare ça ? Combien d'années? Avec mon imagination, justement, avec c'que je pense deviner de toi? Le sais-tu que c'est à cause de toi que j'ai commencé à écrire? Pis parce que t'as toujours agi avec nous autres comme si t'avais été sourd ? Les premières fois que j'ai pris un crayon pis un papier, j'avais peut-être onze ou douze ans, c'était pour te parler parce que t'étais pas parlable, pour te dire que je t'aimais parce que j'aurais probablement eu une claque su'a'yeule si j'avais osé te le dire pour vrai. .. Y'avait tellement de choses dont y fallait pas parler, dans c'te maison-là, que j'me jetais sur le papier avant d'étouffer! C'était mon exutoire pis ça me faisait aussi de bien que mes premières masturbations! Pis j'me sentais aussi coupable, après, parce que ça avait encore plus un goût de défendu!« Défense absolue de parler à son père sous peine de pêché mortel, irréparable et irréparable⁸⁹!»

⁸⁸ Michel Tremblay, *Le vrai monde ?*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

Le ton de Claude, impatient et frustré, devient plus grave et ses accusations envers son père plus explicites. Sa mère continue pourtant à insister que tout ce qu'il raconte n'est fondé que sur des mensonges.

Lacan décompose le processus de l'Œdipe en trois temps suivant un critère majeur, les différents rôles que l'enfant fait jouer à son père dans ses fantasmes œdipiens. Lors de la première phase de l'Œdipe, le père n'est pas incarné ; il est la figure abstraite de la Loi préservant le monde humain du chaos qui serait provoqué si l'inceste était commis. Ce père éminemment abstrait, rempart contre la folie des hommes et représenté par le langage humain, s'appelle *père symbolique*. Dans ce premier temps, le père est la Loi tacite que l'enfant ignore. Sans retenue et sans crainte, l'enfant séduit hardiment sa mère et s'offre à elle comme étant son Phallus. Dans un deuxième temps, c'est la personne réelle du père qui compte. Le père est ici le *père réel*, agent séparateur qui disjoint mère et enfant en interdisant à l'un de tenir l'autre pour objet de son désir. C'est alors, en un troisième temps que l'enfant s'affronte au père séparateur et frustrateur en le respectant comme tout puissant, en le haïssant comme un rival et en le jalousant comme le détenteur du Phallus, c'est-à-dire comme le seul possesseur de la mère. Possesseur de toutes les femmes et du pouvoir. Ce père respecté, haï et envié est le *père imaginaire*. C'est à lui que l'enfant demandera en vain son Phallus. Bien entendu, le père refuse et ce refus entraîne l'identification du fils à son père, synthèse alors des trois figures paternelles, symbolique, réelle et imaginaire. Puisque l'enfant ne peut pas avoir l'objet, il s'identifie au détenteur de l'objet. En somme, l'enfant œdipien fait l'expérience des trois personnages paternels. D'abord, le père est le cadre de la Loi régissant la société dans laquelle il est né; ensuite, le père est aussi l'agent qui fait respecter cette Loi; et enfin, le père est aussi le gendarme,

mais, cette fois-ci, craint en tant qu'autorité, contesté en tant que pouvoir et jaloux en tant que détenteur de la toute-puissance⁹⁰.

En d'autres mots, dans la pièce *Le vrai monde ?*, la manifestation du complexe d'Œdipe peut se lire, dans cette perspective, comme la rencontre manquée du fils avec les trois figures du père: symbolique, réelle et imaginaire. Alex est un père qui représente (mal) la Loi, il veut la faire respecter (sans avoir l'autorité nécessaire) et, enfin, c'est lui qui conteste la jalousie du fils et détient de manière incontestable le pouvoir. Voilà les trois figures paternelles qui (dé)forment le surmoi du fils. Pour Lacan, le père est le personnage principal du drame œdipien, que ce soit dans l'Œdipe masculin ou dans l'Œdipe féminin. « Il n'y a pas de question d'Œdipe s'il n'y a pas le père, et inversement, parler d'Œdipe, c'est introduire, comme essentielle, la fonction du père. ⁹¹» Chez Tremblay, c'est son absence qui est institutrice du drame familial.

Ainsi, dans la pièce de Tremblay, il y a de multiples réalités qui perdent rapidement leur caractère référentiel catégorique pour devenir relatives face à la catégorie psychique où elles s'inscrivent. Et le réel se trouve en quelque sorte plus réel que lui-même, si l'on admet qu'il dépend des traces de ce qui reste de la mémoire. Ainsi peut-on tenir compte de la réalité ou nier son existence; un pas de plus et l'on dira de la réalité qu'elle peut être repoussée (et non refoulée). La pièce de Tremblay montre dans l'ensemble que la réalité n'est plus cet extérieur qui s'oppose au sujet, mais un intérieur qui fait partie de son psychisme⁹². Sa véritable fonction est d'être, elle aussi, dialectique, c'est-à-dire de

⁹⁰ Juan-David Nasio, *op. cit.*, p. 178-179.

⁹¹ Lacan cité par Juan-David Nasio, *L'Œdipe, Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 2005, p. 201.

⁹² Michel Neyraut, *op. cit.*, p. 214.

s'opposer et de se joindre au mouvement d'analyse du monde, mais c'est la synthèse qui
laisse ici à « désirer ».

CONCLUSION

TOTEM E(S)T TABOU

Tout au long de sa carrière, Michel Tremblay s'est engagé dans l'exploration, la défense et la promotion du monde des exclus et des marginaux en levant le voile sur les réalités et les comportements socialement controversés : les tabous. L'oeuvre de Tremblay illustre une réalité interdite où les marginaux adoptent des comportements hors du commun.

Dans nos analyses, situées à la jonction de la sociocritique et de la psychanalyse, des trois grands tabous — homosexualité, prostitution et inceste —, nous avons observé comment le modèle d'une famille atypique, caractérisée par la mère dominante et le père absent, fonctionnant dans un contexte religieux et socio-culturel qui favorisait à outrance la culture patriarcale, contraire donc dans une certaine mesure à la structure familiale en place, a mené à ce que l'on pourrait appeler, en reprenant l'expression freudienne de « roman familial », le *drame de la famille québécoise*. À la lumière de nos analyses, le problème paraît essentiellement identitaire.

Les tabous choisis sont de nature universelle, on l'a bien vu, mais, chose importante, chez Tremblay, ils prennent une coloration particulière. Pour reprendre les mots de Patrick Banon, il n'existe pas de société qui ne soit soumise à la loi des tabous¹. Toute société s'est structurée autour de lois morales, religieuses et politiques, organisées aujourd'hui par les

¹ Patrick Banon et Sabine Allard, *Tabous et interdits*, Arles, Actes Sud Junior, 2007, p 10.

codes civil et pénal, mais les interdits ont aussi grandement contribué à façonner notre monde. Selon Michel Foucault, l'acte de transgresser est essentiellement celui d'enfreindre une loi *ou* un tabou. Dans le cas des tabous, dit-il, il y aurait du positif dans la transgression². Dominique Folscheid souscrit à ce point de vue en affirmant que la transgression est aussi un acte de liberté qui, en tant que besoin fondamental, fait partie de la nature humaine³. Il n'en reste pas moins qu'à cause du statut des interdits étudiés et, surtout, à cause de la spécificité de leur contexte, la valeur de la transgression paraît complexe, ambivalente. D'une certaine manière, il s'agit d'une transgression qui n'en est pas une. Il en va de même pour les tabous : La surprésence de la mère et l'absence du père sont des facteurs qui déclenchent dans des proportions diverses des dérégulations suivantes : une homosexualité *polymorphe*, une prostitution que l'on pourrait appeler *asexuée* dans la mesure où elle n'est pas directement liée à la libido, et un inceste *adelphique* qui cache d'autres interdits.

En ce qui concerne l'homosexualité, nous avons démontré comment les effets négatifs de ce que Freud appelle la mère phallique se manifestent chez les personnages travestis d'Hosanna et de la Duchesse de Langeais. La demi-sexualité qu'ils représentent et tentent tant bien que mal d'assumer pose problème. Tandis que la famille et la société ont tendance à juger ces dérégulations comme une anormalité, les travestis eux-mêmes ont recours à l'autodérision pour faire face au problème.

² Michel Foucault et Francis Marmande, Préface à *la transgression*; suivi de *Ceci n'est pas une préface; hommage à Georges Bataille*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2012, p. 17.

³ Dominique Folscheid, « De la transgression à la provocation, Transgresser est-il un acte de liberté ? » dans Philippe Brizard et al., *La Transgression*, François-Xavier de Guibert (dir.), Paris, Académie d'éducation et d'études sociales, 2005. », p. 7.

Sur le plan social, l'œuvre de Tremblay illustre comment la discrimination envers les homosexuels de tous les types, cause, non pas tant un refoulement ou une répression du désir, mais, dans un degré avancé de dénégation, une intériorisation de l'homophonie conduisant à l'invention d'une identité artificielle. Le rejet social fait entrer les homosexuels dans la catégorie des exclus et ils en souffrent souvent. La société ne reconnaît pas leur différence. Jean Feschet remarque que ce n'est pas l'homosexualité comme telle qui conduit à la *déviance* à l'intérieur de l'homosexualité, ce sont les attitudes sociales, dont surtout l'intolérance que les homosexuels éprouvent trop souvent. En général, pourrait-on dire, le monde de Tremblay est saturé de rôles, c'est une scène sans identités véritablement assumées. C'est le premier grand trait de ce que l'on a appelé le *drame* familial chez Tremblay.

C'est d'abord le drame des fils qui à cause de l'attitude de leurs mères dominantes sont amenés à rejeter les autres femmes et obligés d'assumer une identification contraignante avec leurs génitrices. Chose intéressante, les travestis chez Tremblay n'arrivent à assumer leur identité homosexuelle qu'après la séparation (en cas d'Hosanna) ou la mort (en cas d'Édouard) de leurs mères. Édouard ne peut échapper à sa double identité d'homme et de femme, et il lui est impossible d'unifier son être. Il accepte comme un sort l'ambivalence de son état. Hosanna passe par le même dilemme jusqu'à ce qu'elle rejette son masque et s'assume en tant qu'homme homosexuel.

L'évolution du thème de la famille témoigne d'un changement des mœurs dans la société québécoise. Tremblay a bien montré qu'à partir des années 1990 la société québécoise s'est ouverte jusqu'à une certaine mesure à la reconnaissance de l'égalité des droits des différentes orientations sexuelles. À cette époque, les homosexuels se sont

assumés non seulement en tant que tels, mais également en tant que pères (homosexuels). Dans sa promotion d'une société égalitaire, fondée sur le respect des autres, Tremblay examine le modèle d'une nouvelle famille : la famille recomposée, signe indéniable du progrès social. L'écrivain, en examinant la valeur de cette nouveauté, la soumet d'abord au test de la tolérance par l'insertion dans ses récits des histoires des familles homosexuelles, à l'avant-garde de l'évolution des modèles familiaux et de la transformation de la conjugalité. La société, malgré tout le progrès, ne donne pas toutefois le même statut à l'homosexualité qu'à l'hétérosexualité. Ainsi, l'homosexuel continue à vivre dans une société à laquelle il n'appartient pas vraiment. Il continue à jouer un rôle. C'est à la suite de ce déséquilibre que les couples (familles) homosexuels imitent les couples (familles) hétérosexuels pour se faire accepter. En se soumettant à la distribution traditionnelle des rôles, un partenaire jouant le rôle féminin et l'autre le rôle masculin, ils essaient de ressembler à la famille « normale » pour se faire une place dans la société. Tremblay nous enseigne qu'une telle situation ne peut mener qu'à l'échec.

Quant à la représentation de la prostitution, on remarque, encore une fois, chez Tremblay, une influence pathogène de la famille. Nous avons vu comment la prostitution prend pour certaines femmes la forme d'un moyen d'échapper à une vie dite normale pour laquelle elles ne se sentent pas faites. Nous avons également vu les difficultés qui naissent quand un membre de la famille, surtout le père, est absent. En abordant ce tabou, on a vu surtout que la prostitution, qui a un visage essentiellement mais pas exclusivement, féminin ici, est conditionnée et motivée par une multitude de facteurs que l'on retrouve dans différents contextes sociaux — à cet égard, elle est universelle — mais qu'en même temps sa force primaire provient du besoin fondamental de révolte et de liberté.

S'il est vrai donc que la prostitution, contrairement à son image stéréotypée qui la montre comme un comportement hors norme, en faisant de la prostituée une sorte d'anti-être, au sens moral du terme, ne peut jamais, comme nous l'avons dit, être pensée « en dehors du cadre social qui la rend possible », il est frappant de constater que cette figure de la misère, prise dans tous les sens du terme est plutôt représentative d'un état social, d'une conscience, d'un rêve rempli d'espoir de réussite et de progrès, propre à l'époque de la modernisation de la société québécoise. Répétons-le : « *La Main* est le symbole de la marginalité vécue, consentie et assumée »; « *La Main* apparaît [...] comme une terre d'accueil pour les parias de la société montréalaise en quête d'identité et de liberté ». D'où la valeur symbolique de la question posée par Manon à Carmen : « QUI C'EST QUI EST PUTAIN SUR LA RUE SAINT-LAURENT ? ».

Il n'en reste pas moins que Tremblay dresse des portraits cruels, dépourvus de toute trace d'illusion, de charme et d'attraction que l'on retrouve parfois en littérature à l'égard de la prostituée. La condition d'une telle femme, intrinsèquement liée à son histoire familiale (c'est une autre spécificité locale de la figure, car souvent, en littérature, la prostituée n'a pas de famille), atteint le plus haut degré du drame familial car elle s'exprime déjà à travers la tonalité tragique ! Ce tragique est aussi dû à l'existence de la jalousie, de la concurrence et des abus dans ce milieu. Ceci a des effets notables sur la valeur de la libération elle-même. Taxée de « douteuse », par la critique, cette libération se montre d'abord et seulement comme l'envers de la famille contestée – donc, elle est dépendante de ce qu'elle vise dans la contestation. Révoltée contre sa mère, Carmen, dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, en passant toutes ses soirées dans les bars, ressemble quelque part à son père, enfermé dans les tavernes. Du point de vue dialectique, sans représenter la thèse,

en absence de rupture complète avec le passé qu'elle rejette et refoule seulement, la jeune femme n'est pas non plus l'illustration de l'antithèse ; il n'est pas tout à fait vrai, comme le dit Jacques Cardinal, qu'elle a tué sa mère en devenant chanteuse. Carmen est en réalité une synthèse paradoxale de sa famille, c'est pourrait-on dire son totem !

Pour ce qui est de l'inceste, on voit que la valeur contestatrice de la transgression, signe d'une modernisation extrême, apparaît dans cette situation contrecarrée par le point de vue qui permet de voir ce tabou non pas comme une « tare », mais comme l'expression symbolique d'une société réfractaire à l'idée de l'échange, vivant en vase clos et étant en proie à la peur et à la méfiance de l'autre. La genèse de l'inceste, dans *Chroniques*, ce n'est pas la ville, ni le contemporain, c'est le village Duhamel, au début du 20^e siècle. C'est l'histoire du paradis biblique, transformée en conscience de culpabilité ; c'est aussi l'histoire d'un bannissement, des infortunes et des dérèglements qui en résultent, surtout en rapport à la perte d'identité.

L'inceste chez Tremblay a une couleur : c'est la religion. Sa représentation s'imprègne d'un héritage dont il n'arrive à se défaire que très difficilement. Ce tabou nous apparaît dans les œuvres étudiées comme la condensation de la question des interdits, dans la mesure où il est affilié aux grands complexes freudiens, déterminants du travestissement et de l'homosexualité et dans une moindre mesure de la prostitution. L'inceste chez Tremblay a aussi une histoire, deux visages, ancien et moderne : c'est d'abord le récit du malheur de Victoire et Josaphat et de leurs enfants, mais aussi, à l'opposé, c'est l'image du paradis retrouvé qui, en absence symbolique du père, transparaît dans la passion entre Serge et Nicole. L'inceste, chose importante, enfermé entre les deux histoires adelphiques, n'est pas

une expression de la simple attraction, il apporte aussi, tel un pharmakon, une réponse au mal-être dans lequel se trouvent les personnages.

Dans ce passage de l'ancien au moderne, l'écriture joue souvent une fonction réparatrice, elle permet de distinguer entre la folie et l'imagination et, dans ce sens, elle assainit jusqu'à un certain degré l'interdit, en en faisant une question du désir. Mais elle voile aussi en sublimant, et sur ce plan elle signale déjà son propre échec, bien qu'elle garde quand même sa fonction critique qui condamne, dans un renversement des perspectives, la société dans sa stigmatisation trop rapide et trop restreinte de l'interdit.

Tout comme la domination de la mère prend des formes multiples, réelles et symboliques, l'absence du père, inversement proportionnelle dans ce déséquilibre parental, est inscrite dans l'œuvre à plusieurs niveaux. Les deux figures parentales agissent de manière déterminante sur chaque tabou, mais pas de la même manière, ni avec la même force. Leur rapport mutuel est celui de la mort-naissance (l'un signifiant l'exclusion de l'autre), thème central chez Tremblay. L'importance de ce thème est renforcée par le fait que, sur le plan proprement social, les tabous, dans le contexte du passage de la société québécoise de la tradition vers la modernité (les deux versants étant explorés en profondeur par Tremblay), ont un statut paradoxal qui ne nous permet pas de dire de manière décisive leur valeur. Expression d'un désir, d'une part, ils sont associés à l'échelle des valeurs de la société idéale, qui appelle à l'ouverture, à la compréhension et à la tolérance, et, d'autre part, ils apparaissent comme le stigmate, venant d'un passé dont l'héritage ne peut être que contesté. Dans cette *ambivalence*, l'interdiction tente inévitablement et paradoxalement de devenir transgression.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PREMIÈRES

Tremblay, Michel, *Le Gay Savoir*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2005.

— *Hôtel Bristol New York, N.Y.* (1999)

— *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* (1997)

— *La Nuit des princes charmants* (1995)

— *Le Cœur éclaté* (1993)

— *Le Cœur découvert* (1986)

—, *Le Passé antérieur*, Montréal, Leméac, 2002.

— *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal, Leméac, 2000.

— *Un objet de beauté* (1997)

— *Le Premier Quartier de la lune* (1989)

— *Des nouvelles d'Édouard* (1984)

— *La Duchesse et le Roturier* (1982)

— *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980)

— *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978)

—, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1992

—, *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, 1990.

—, *Le Vrai Monde ?* Montréal, Leméac, 1987.

—, *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1984.

—, *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984

—, *Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac, 1981.

—, *Sainte-Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, 1976.

- , *Bonjour là, bonjour*, Montréal, Leméac, 1974.
- , *Demain matin, Montréal m'attend*, Montréal, Leméac, 1970.
- , *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1970.
- , *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1970.
- , *Les Belles-sœurs*, Montréal, Leméac, 1968.

SOURCES SECONDAIRES (CHOIX)

Amossy, Ruth, « Entretien avec Claude Duchet », *Littérature*, n° 140, *Sociocritique et analyse de discours*, décembre 2005, p. 126.

—, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 170-171.

Arino, Marc, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, n° 77, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

—, « L'Écriture de l'utopie dans *Les Chroniques de San Francisco* d'Armistead Maupin et *Les Deux Cœurs* de Michel Tremblay », p. 47-57, dans *Fragments discursifs autour de l'œuvre de Michel Tremblay*, n° 62, articles réunis par Marie-Lyne Piccione, Talence : Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux III, LAPRIL. Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature, 2003.

Attigui, Patricia, « Inceste, destructivité et processus thérapeutique », *Le Journal des psychologues*, n° 207, mai 2003, p. 31-37.

Audet, Éline, *Prostitution : perspectives féministes*, Montréal, Éditions Sisyphes, 2005.

Banon, Patrick et Sabine Allard, *Tabous et interdits*, Arles, Actes Sud Junior, 2007.

Baruch, Daniel, *Au commencement était l'inceste. Petit essai d'ethnologie littéraire*, Paris, Zulma, 2002.

Beauchamp, Hélène et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Belanger, Claudine, *L'Inceste père-fille*, essai présenté à l'École des Gradués pour l'obtention du grade de maîtrise en psychologie, septembre 1987.

Belanger, France et Raymond Paul, « Famille et fatalité chez Michel Tremblay : la filiation tragique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 68, 1993, p. 47-56.

Bon, Michel et Antoine d'Arc, *Rapport sur l'homosexualité de l'homme*, Paris, Édition universitaire, 1974.

Borillo, Daniel, *L'Homophobie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Boris, Jean, « La bête humaine », *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Édition du Seuil, p. 44.

Bouchenafa, Houria, *Mon Amour, ma sœur — l'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Boulangier, Luc, *Pièces à conviction*, Montréal, Leméac, 2001.

Bourdin, Dominique, « Interdit et tabou dans la pensée freudienne », p. 11-44, dans Durieux, Marie-Claire, Felice Nayrou et Hélène Parat, *Interdit et tabou*, Presses Universitaires de France, 2006.

Burgoynes, Lynda, « Au nom du père », *Cahier de théâtre Jeu*, dossier *Dramaturgie actuelle d'ici et d'ailleurs*, n° 58, 1991, p. 115-118.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* [traduit par Cynthia Kraus, préface de Éric Fassin], Paris, La Découverte, 2006, p. 16-17.

Cadoret, Anne, *Des Parents comme les autres, homosexualité et parenté*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

Camerlain, Lorraine « La Maison suspendue, Entre ciel et terre », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 207-228

Cardinal, Jacques, *Filiations. Folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2010.

—, « Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans Sainte-Carmen de la Main de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 26, n° 1, (76) 2000, p. 18-39.

—, « L'Abîme du rêve: enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 25, n° 1 (73), 1999, p.74-101.

Celier, Patrick *et al.*, *La Prostitution des jeunes : entre le drame et la banalité*, Montréal, Convergence, 1984.

Chassay, Jean-François, « Éloge du faux », dans David, Gilbert (dir.); Lavoie, Pierre (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 141-49.

Choplin, Olivia Jones, 'The Playwright's Autre Scene in Michel Tremblay's Le Vrai Monde ?', *French Forum*, Vol. 34, Spring 2009, p. 67-81.

Cloutier, Rachel, Marie Laberge et Rodrigue Gignac, « Entrevue avec Michel Tremblay », *Nord*, n° 1, automne 1971, p. 49-81.

Corriveau, Patrice, *La Répression des homosexuels au Québec et en France. Du bûcher à la mairie*, Sillery, Septentrion, 2006.

Dassylva, Martial, « Michel Tremblay, L'amour du "joual" et des timbres-primés. *Les Belles-Sœurs* », dans *Un théâtre en effervescence, critiques et chroniques, 1965-1972*, Montréal, Éditions La Presse, 1975, p. 143-145.

David, Gilbert, « Damnée Manon, Sacrée Sandra; le sujet délirant », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 151-171.

—, « Ce qui est resté dans le placard... », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 119-122.

—, « Sainte-Carmen de la Main », *Cahier de théâtre Jeu*, n° 3, Montréal, Quinze, 1977.

Denis, Szabo, *Déviance et criminalité. Textes*, Paris, Armand, Colin, 1970.

Duchet, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Éditions Farand Nathan, 1979.

Dupuis, Gilles, « Des récits homophones en stéréo », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : romans et récits*, Montréal, *Cahier de théâtre Jeu* ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 2005, p. 81-100.

Durkheim, Émile, *La Prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Payot, 2008.

—, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991.

—, « Chapitre 1, Genèse d'une théorie sociale, », dans *Éléments d'une théorie sociale*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. (Version française d'un article publié en italien « La sociologia e il suodominioscientifico » in *Rivistaitaliana di sociologia*, 4, p. 127-148.

—, *Règles de la méthode sociologique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

Dutil, Christian, *La Nouvelle Censure théâtrale au Québec et en France*, Thèse de doctorat, Université de Sorbonne-Nouvelle, 1985.

Duval, Jacques *et al.*, *Parentalité gaie et lesbienne: famille en Marge*, printemps 2001, Montréal, Association canadienne pour la santé mentale filiale de Montréal.

Enckell, Pierre, *Dictionnaire des jurons*, Presses Universitaires de France, 2004.

Eribon, Didier, *Une Morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.

—, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

Feschet, Jean *et al.*, *Garçons pour trottoir*, Paris, La Découverte, 1986.

Feuerhahn, Nelly, « La dérision, une violence politiquement correcte », [<http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14504/?sequence=1>], consulté le 17 juin 2016.

Folscheid, Dominique, « De la transgression à la provocation. Transgresser est-il un acte de liberté ? », p. 7, dans Philippe Brizard *et al.*, *La Transgression*, François-Xavier de Guibert (dir.), Paris, Académie d'éducation et d'études sociales, 2005.

Fortier, André, « *Demain matin, Montréal m'attend* », dans Wyczynski, Paul; Julien, Bernard; Beauchamp-Rank, Helene; Beaulue, Guy, *Le Théâtre canadien français: Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, 1976, p. 655-666.

Foucault, Michel *et Francis Marmande*, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, suivi de *Ceci n'est pas une préface*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2012.

—, *Histoire de la sexualité*, vol. 2, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

Fracchiolla, Beatrice, Article « Injure », p. 1-2, dans Michela Marzano., *Dictionnaire de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 706-710, 2011, *HAL. Archives ouvertes*, [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00941836/document>], consulté le 17 juin 2016.

Fréchette, Carole, « Les femmes de Tremblay et l'amour des hommes », *Cahiers de Théâtre Jeu*, n° 47, juin 88, p. 90-94.

Freud, Sigmund, « La Morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes », *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

—, *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, 1993.

—, *Un Souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1990.

—, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

—, *L'Interprétation des rêves*, Paris : Presses Universitaires de France, 1973.

—, « La féminité », *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971.

—, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1967.

—, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.

Gaillard, Françoise, « Au nom de la Loi. Lacan, Althusser et l'idéologie », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Éditions Farand, Nathan, 1979.

Garon, Carmen Hélène, *Le Sacre dans les œuvres de Michel Tremblay et de Roch Carrier*, Mémoire de maîtrise, Université McMaster, 1973.

Gauvin, Lise, « Le Théâtre de la langue », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 335-357.

Geadah, Yolande, *La Prostitution. Un métier comme un autre ?*, Montréal, VLB Éditeur, 2003.

Gobin, Pierre, « Portrait de l'artiste en Protée androgyne », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 377-401.

Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot, « Tremblay marginaux en chœur », dans *Théâtre québécois*, vol. 2, présentation d'Alonzo LeBlanc. LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, 1980, p. 243-279.

Golombok, S., Spencer, A. et M. Rutter, "Children in lesbian and single-parent households: Psychosexual and psychiatric appraisal", *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 24, 1983, p. 551-572.

González, Domingo Pujante, « Théâtre, revendication et identité(s) au Québec: *La Duchesse de Langeais* et *Hosanna* de Michel Tremblay », *Anales de Filología Francesa*, n° 21, 2013, p. 297-320.

Gouin, Lorraine, *Le Personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay*, thèse pour l'obtention du Ph.D., Département de langue et de littérature françaises, Université McGill, Montréal, Québec, août 1995.

Gross, Martine, *L'Homoparentalité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Guiraud, Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978.

Haecht, Anne Van, *La Prostituée, statut et image*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.

Hegel, *Esthétique*, Textes choisis par Claude Khodoss, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

Hirschfeld, Magnus, *Le Troisième Sexe. Les homosexuels de Berlin*, Paris, Rousset, 1908, réédité (et préfacé) par Patrick Cardon, Lille, Cahiers Gai-Kitsch-Camp, 1993.

Huffman, Shawn, « Tissus du désir. Le travestissement et l'affectivité dans le théâtre de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 32, n° 2 [95], 2007, p. 15-29.

Hurteau Pierre, *Homosexualité, religion et droit au Québec. Une approche historique*, Thèse de doctorat présentée au Département de religion, Université Concordia, janvier 1991.

Jarque, Alexandra, « Le père, le fils et le dramaturge : Impératif présent », dans Hélène Jacques (dir.), *La Tentation autobiographique*, n°111, 2004, p. 20-23.

Joly, Raymond, « Une douteuse libération : le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay », *Études françaises*, vol. 8, n° 4, 1972, p. 363-374.

Joseph, Sandrina, *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, Éditeur XYZ, 2009.

Jubenville, Yves, « Hosanna : Claude inc. Essai socio-économique sur le travestissement », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 109-23.

Julien, Lise et Isabelle Saint-Martin, *L'Inceste envers les filles : état de la situation*, Bibliothèque nationale du Québec, 1995, p. 69, [<https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/linceste-envers-les-filles-etat-de-la-situation.pdf>], consulté le 5 mai 2017.

Kaye, K., « Sex and the Unspoken in Male Street Prostitution », *Journal of Homosexuality*, vol. 53, n° 1-2, 2007, p. 37-73.

Kirkpatrick, M. et C. Smith, R. Roy, 1981, "Lesbian mothers and their children: A comparative survey", *American Journal of Orthopsychiatry*, 51, p. 545-551.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre I. Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.

—, « De "Trieb" de Freud » dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

Lacasse, Danielle, *La Prostitution féminine à Montréal (1945-1970)*, Montréal, Boréal, 1994.

Lafon, Dominique, « Généalogie des univers dramatique et romanesque », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 95-103.

Larguèche, Évelyne, « L'injure à la trace », dans Lagorgette, Dominique (dir.), *Les Insultes en français : de la recherche fondamentale à ses applications (linguistique, littérature, histoire, droit)*, Chambéry, Université de Savoie, 2009, p. 75-94.

Larivière, Michel, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Paris, Lieu commun, 1984.

Larrue, Jean-Marc, « Du déplacement comme procédé dramatique », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 81-93.

Lavoie, Pierre « Par la porte d'en avant...; entretien avec Michel Tremblay », *Cahiers de Théâtre Jeu*, n° 47, juin 1988, p. 73.

Lazaridès, Alexandre, « Le Cœur obscène », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 69-80.

—, « Vision carnavalesque et théâtre gai », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 82-90.

Lecoupe, Claire, *Le Bonheur aujourd'hui. Une lecture éthique de quelques œuvres théâtrales de Michel Tremblay*, M.A., Université Laurentienne, décembre 1997.

Lefebvre, Gilles, « L'étude de la culture, la linguistique », *Recherches sociographiques*, vol. 3, n° 1-2, (janvier-août 1962, p. 247.

Legardinier, Claudine, *La Prostitution*, Toulouse, Édition Milan, 1996.

Leroy-Forgeot, Flora, *Les enfants du PaC. Réalités de l'homoparentalité*, Paris, L'Atelier de l'Archer, 1999.

Lévis-Strauss, Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

—, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haye, Mouton et Co., 1967.

Limoges, Thérèse, *La Prostitution à Montréal, comment, pourquoi certaines femmes deviennent prostituées; étude sociologique et criminologique*, Montréal, Éditions de l'homme, 1967.

Loranger, Françoise, « Le père dans la littérature », *Interprétation*, vol. 3, n° 1 et 2, hiver 1969, p. 239.

Luneau, Marie-Pier et Pierre Hébert, « Les pseudonymes : "paravent derrière lequel se cachent des êtres méprisables" ou "mensonge qui ne fait de mal à personne" ? », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1, 2004, p. 9-11.

Mailhot, Laurent, « Une Pièce intimiste et romanesque », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 172-182.

Maltais, Murry, « Avec “*Bonjour là, bonjour*”, Michel Tremblay plaide encore la cause des marginaux », *Le Droit*, 17 août 1974, p. 7.

Mateiu, Iuliana-Anca et Florea, Marius-Adrian, « Les injures et les jurons: agressions verbales vs. Jeux de langages », p. 594-595, [<http://upm.ro/cci3/CCI-03/Lds/Lds%2003%2075.pdf>], consulté le 17 juin 2016.

Meadwell, Kenneth W., « Marginalité et chronotopes dans le récit québécois contemporain », p. 164, dans Carol J. Harvey et Alan MacDonell [dir.], *La francophonie sur les marges. Actes du seizième colloque du CEFCO (17-19 octobre 1996)*, Winnipeg, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1997, p.163-179.

Melançon, Joseph, « Une tragique attraction », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 95-107.

Monneyron, Frédéric, « L’Androgyne dans Lesbia Brandon de Swinburne », *Cahiers victoriens et édouardiens: Revue du Centre d’Études et de Recherches victoriennes et édouardiennes de l’Université Paul Valéry*, Montpellier, vol. 29, 1989, p. 55-65.

Morin, Claude, *L’Émergence de l’individualité dans les romans de Michel Tremblay*, M.A., Département d’études françaises, Université McGill, Montréal, mars 1991.

Moss, Jane, “Sexual Games: Hypertheatricality and homosexuality in recent Quebec plays”, *The American Review of Canadian Studies*, vol. xvii, n° 3, Fall 1987, p. 287-96.

Murray, Karl-Gilbert, « Le travestissement : l’imitation comme processus de transformation », *ETC*, n° 64, 2003-2004, p. 24-25.

Nasio, Juan-David., *L’Œdipe. Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 2005.

Newton, Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1972.

Neyraut, Michel, *Le Transfert*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Noël, Francine, « Plaidoyer pour mon image », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 16, 1980, p. 23-56.

Parat, Hélène, *L'Inceste*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Parent, Colette, *Mais oui, c'est un travail*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor; Éditions sociales, 1987.

Pelland, Ginette, *Hosanna et les duchesses. Étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Tremblay*, Lachine, Les Éditions de la Pleine Lune, 1994.

—, *L'Homophobie, un comportement hétérosexuel contre nature*, Montréal, Québec Amérique, 2005.

Perron, Roger et Michèle Perron-Borelli, *Le Complexe d'Œdipe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Piccione, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

—, « De l'ambiguïté sexuelle à l'incertitude existentielle : Le travesti dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglo-saxonne*, vol. XVIII, 1993, p. 55-62.

Pichette, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, Montréal, les Quinze, 1980.

Pitt, Peter V., *Le Comportement marginal dans les Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, M.A., Université McGill, novembre 1991.

Plamondon, Ginette, *La Prostitution profession ou exploitation ? Une réflexion à poursuivre*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2002.

Poirier, Guy, « Le gai carnaval : travestissement, polyphonie urbaine et chamanisme », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Édition d'Acadie, 1998, p. 317-339.

Pontaut, Alain, « Tremblay s'explique: "Hosanna" », *Le Jour*, 24 mai 1975, p. 11,

Proth, Bruno, *Lieux de drague, scènes et coulisses d'une sexualité masculine*, Toulouse, Octares Éditions, 2002.

Proulx, Daniel, *Le Red Light de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1997.

Racamier, Paul-Claude, *L'Inceste et l'incestuel*, Paris, Dunod, 2010.

Ragan, Lord, *Le Tabou de l'inceste*, Paris, Payot, 1935.

Richard, Hélène, « Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 15-23.

Richard, Louis et Marie-Thérèse Seguin (dir.), *Homosexualité et tolérance sociale*, Moncton, les Éditions d'Acadie, 1988.

Robert, Lucie, « L'impossible parole des femmes », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 359-376.

Rocheleau, Alain-Michel, "Gay Theater in Quebec: The Search for an Identity", *Yales French Studies*, n° 90, 1996, p. 115-36.

—, « La Folie de Marcel: étude d'un personnage de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 337-350.

—, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, n° 48, 1995, p. 43-55.

Roth-Bettoni, Didier, *L'Homosexualité aujourd'hui*, Milan, Éditions Milan, 2008.

Roudinesco, Élisabeth, « Psychanalyste, famille, homosexualité », *Revue des Deux Mondes*, mai 2001, p.103-107.

Ryngaert, Jean-Pierre, « Faut-il faire parler *Le Vrai Monde* ? », dans David, Gilbert et Pierre Lavoie, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahier de théâtre Jeu ; Carnières (Belgique), Éditions Lansman, 1993, p. 197-205.

Saint-Jacques, Marie-Christine et Claude Parent, *La Famille recomposée. Une famille composée sur un air différent*, Montréal, Éditions de l'Hôpital Sainte-Justine, 2002.

Salecroix, Aubéri, *Prostitution, proxénétisme et droit pénal*, Master de droit pénal et sciences pénales, Université Panthéon-Assas, 2010, [<https://docassas.u-paris2.fr/nuxeo/site/esupversions/a5999451-b76b-4c9a-8fa3-61df4ccb15d3>], consulté le 20 mai 2016.

Sareault, Guillaume, *La Main ou le théâtre de l'identité trafiquée chez Michel Tremblay*, M.A., Université de Montréal, 2011.

Samzun, Marie-Beatrice, *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice ?* thèse pour l'obtention du Ph.D. en littérature française et comparée, Université de Montaigne Bordeaux III, 1998.

Schwartzwald, Robert, « "Chus t'un homme". Trois (re)mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 43-60.

Sedgwich, Eve Kosofsky, « Queer Performativity », *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 1-16.

Sergent, Bernard, *L'Homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Paris, Payot, 1986.

Serrano, Lucienne, *Jeux de masques*, Paris, Éditions Nizet, 1977.

Smith, Donald, « Michel Tremblay et la mémoire collective », *Lettres québécoises*, n° 23, automne 81, p. 48-56.

Steichen, Robert et Patrick de Neuter (dir.), *Les Familles recomposées et leurs enfants*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1995.

Stora-Sandor, Judith, « Réflexions sur l'autodérision », *Humoresques*, n° 17, 2003, p. 107-108.

Tremblay, Régis, « Le dernier roman de Michel Tremblay, Un test de tolérance pour le lecteur » *Le Soleil*, 29 novembre 1986, p. D-8.

Tremblay, Nicole et Danielle Julien, « Les familles homoparentales », *Psychologie*. Le magazine de l'Ordre des psychologues du Québec, mars 2004, p. 24-26.

Truchon, Jean-François, *La Prostitution masculine dans la rue: isolement, dissonances, vicissitudes et mécanismes à suivre*, Mémoire de maîtrise en sexologie, UQAM, août 2012.

Turbide, Roch, « Michel Tremblay : du texte à la représentation », *Voix et Images*, vol. 7, n° 2, 1982, p. 213-224.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*. Tome 3, *Le dialogue de théâtre*, Paris: Belin, 1999

— *Lire le théâtre*. Tome 2, *L'école du spectateur*, Paris: Belin, 1996.

— *Lire le théâtre*, Paris: Belin, 1996.

Usmiani, Renate, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1982.

Van Cutsem, Chantal, *La Famille recomposée entre défi et incertitude*, Toulouse, Éditions Érès, 1998.

Van Der Sterren, Driek, *Œdipe. Une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

Vasse, Denis, *Inceste et jalousie*, Paris, Seuil, 1995.

Wallace, Robert, « Homo création : pour une poétique du théâtre gai », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54, 1990, p. 24-42.

Yaguello, Marina, *Les Mots et les femmes*, Paris, Payot, 1982.

Zikri-Meyer, Marie-Reine, *Les Limites du réalisme dans l'œuvre de Michel Tremblay*, M.A., Université McGill, mars 1982.

Zima Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.